

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUR LE SEUIL. LE REGARD ET L'IMAGE DANS *LE VICE-CONSUL* ET *INDIA SONG* DE
MARGUERITE DURAS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PHILIPPE LAMONTAGNE

OCTOBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Martine Delvaux d'avoir accepté d'être ma directrice de mémoire. Son aide, ses idées et ses suggestions m'ont apporté un support important durant tout le processus de rédaction. Merci d'avoir créé une atmosphère de travail libre et chaleureuse.

Je veux également remercier mes parents pour tout le soutien qu'ils m'ont donné. Merci de vos encouragements qui m'ont aidé à persévérer jusqu'au bout.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	v
Introduction.....	I
Chapitre 1	
<i>Le regard et l'image selon Georges Didi-Huberman</i>.....	10
1.1 Duras et Didi-Huberman : des auteurs du regard.....	10
1.2 L'importance des images	11
1.3 Le regard inquieté.....	15
1.4 La double distance : l'image auratique.....	18
1.4.1 Certaines formes d'images auratiques	21
1.5 Au cœur de l'acte de voir : l'image comme seuil.....	25
Chapitre 2	
<i>Le Vice-consul : une œuvre du regard</i>.....	33
2.1 <i>Le Vice-consul</i> ou la prolifération des regards	33
2.2 Le développement du seuil.....	35
2.2.1 Quelques précisions sur la notion du seuil	35
2.2.2 Le décor des Indes et le développement du seuil	36
2.2.3 L'inquiétude du regard : le triumvirat à la source de la scission du voir.....	38
2.2.4 Le vice-consul dans le rôle du regardé.....	39
2.2.5 Anne-Marie Stretter dans le rôle du regardé	47
2.2.6 La mendiante dans le rôle du regardé.....	51
2.3 Sur le seuil : la multiplication des regards	55

Chapitre 3

<i>India Song : une œuvre de l'image</i>	57
3.1 Quelques précisions sur <i>India Song</i>	57
3.2 Le rapport des voix à l'image de l'histoire d'Anne-Marie Stretter	58
3.3 Le texte (le spectacle ou le film) : une nouvelle image, un autre seuil	63
3.3.1 La mémoire et les voix	64
3.3.2 La rupture entre les voix et l'image.....	66
3.3.3 La lumière, la lueur du seuil.....	70
3.4 <i>India Song</i> : l'histoire d'Anne-Marie Stretter malgré tout	73
3.5 L'image et le seuil dans <i>India Song</i>	78
<i>Conclusion</i>	79
<i>Bibliographie</i>	86

RÉSUMÉ

L'œuvre de Marguerite Duras montre des personnages placés sur le seuil, entre la vie et la mort. Prisonniers d'un mouvement dialectique, ils sont positionnés dans un entre-deux, sur une frontière, qui les maintient toujours à l'écart de l'objet ou de l'individu qu'ils convoitent. Ce seuil prend de multiples formes dans le corpus durassien. Dans le présent mémoire, nous étudierons le seuil visuel qu'on retrouve dans *Le Vice-consul* et *India Song*. Les deux textes abordent la même histoire, celle d'un amour impossible dans une Inde coloniale tout aussi impossible. Dans *Le Vice-consul*, les protagonistes, incapables d'entrer en relation les uns avec les autres, vivent dans le regard. Puis, dans *India Song*, des modifications formelles apportées au récit influent sur le rapport visuel. L'objectif du travail est donc d'analyser comment le regard et l'image positionnent les personnages sur ce seuil, et comment le passage d'un livre à l'autre opère des changements dans cette dynamique.

Pour appuyer nos recherches, nous utilisons principalement les ouvrages de Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art. Ses travaux traitent de problématiques reliées au regard et à l'image. Surtout, le théoricien explique que, lorsque l'objet regardé est porteur de mort, il est apte à instaurer un seuil entre lui et le regardant. Dans de telles conditions, «regarder» signifie être conscient que tout contact direct est exclu. Cependant, même si la frontière interdit tout rapprochement concret, elle représente malgré tout une forme de relation, à distance, le possible dans l'impossible.

Dans *Le Vice-consul*, trois personnages sont dépositaires de la mort : le vice-consul, Anne-Marie Stretter et la mendiante. Ceux-ci créent tous le seuil avec les individus qui les regardent, et ce par divers phénomènes visuels, comme l'apparition et l'empreinte. Dans le roman nous assistons véritablement à une multiplication des regards, qui indiquent que les relations concrètes ne peuvent jamais naître entre ces personnes.

Avec *India Song*, le seuil prend de l'expansion. Maintenant, quatre voix regardent l'histoire des Européens consulaires, désormais un épisode du passé, se dérouler devant elles. La frontière visuelle se forme entre elles et l'image du récit. De même, les changements formels permettent de générer le seuil entre le lecteur et l'œuvre globale, l'ultime image.

En somme le passage d'un texte à l'autre rend toujours l'histoire plus lointaine et inaccessible, affirmant ainsi davantage le seuil. Du *Vice-consul*, relatant les relations impossibles d'Européens consulaires, on se retrouve, dans *India Song*, avec une œuvre dont les caractéristiques formelles permettent d'amener le seuil hors du contexte diégétique, entre l'œuvre globale et le lecteur.

Mots clés : Marguerite Duras, Georges Didi-Huberman, regard, image, seuil.

INTRODUCTION

Marguerite Duras est un auteur marquant du XX^e siècle. Elle est devenue célèbre grâce à *L'amant*, pour lequel elle a remporté le prix Goncourt 1984. Ce livre est devenu un succès populaire international. Cependant, il ne représente qu'une infime partie de l'œuvre impressionnante qu'elle a publiée. En effet, Duras a exploré de nombreux territoires thématiques et formels dans son art. Ses romans, ses pièces de théâtre et ses films racontent des histoires centrées autour de l'amour, de la guerre et des colonies indochinoises, entre autres. Pourtant, malgré cette grande diversité, des éléments récurrents traversent des récits qui semblent appartenir à des sphères différentes du corpus durassien. Ainsi, nous remarquons que l'idée de la frontière, qui signifie une limite, une séparation, revient sans cesse. De manière plus précise, le seuil entre la vie et la mort paraît primordial pour l'écrivaine, et ce autant dans sa production littéraire que dans sa propre vie. Arrêtons-nous sur quatre textes pour observer comment se présente concrètement ce phénomène et commençons par deux récits de guerre.

Nous savons que Duras a fait partie de la Résistance, posture en soi risquée : on met sa vie en danger pour en sauver d'autres et combattre l'ennemi nazi. *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier* illustre justement la situation délicate dans laquelle la femme se trouve. Un agent de la Gestapo, fasciné par son statut d'artiste, cherche à maintenir un contact avec elle. Duras, forcée de préserver ce lien utile pour les intérêts de l'organisation à laquelle elle appartient, devra manœuvrer avec précaution pour accomplir ses obligations sans être arrêtée par la police allemande.

Le seuil apparaît de manière encore plus forte dans *La douleur*, qui relate un épisode de la Seconde guerre mondiale durant lequel son mari, Robert Antelme, dit «Robert L.» dans le récit, a été déporté par les nazis. Duras est alors plongée dans une attente insoutenable. Son ardent désir de retrouver cet homme la consume entièrement, la conduit elle-même vers la mort. Un ami, D., lui en fait le reproche : «En aucun cas on a le droit de s'abolir à ce

point.”¹» Toutefois, cette force qui la mine lui permet aussi de rester en vie, d’espérer toujours avoir des nouvelles, comme lorsqu’elle attend que sonne le téléphone, dès la première page. Prise entre la perte d’un être cher qui la ronge et la volonté insatiable de le revoir, la femme se trouve placée sur la frontière entre la vie et la mort. Plus tard, quand Robert L. revient des camps de concentration, il est lui aussi sur le seuil et ce de manière physique : son cœur bat toujours, mais son corps squelettique rappelle un cadavre. Outre les textes de guerre, la frontière se manifeste également dans une œuvre qui évoque la vie indochinoise de Duras.

Un barrage contre le Pacifique renvoie au passé de l’auteur dans l’Indochine coloniale. Roman inspiré d’événements issus de sa propre enfance, il raconte les malheurs d’une veuve et de ses deux enfants, pris sur une concession impossible à développer. En effet, les marées de juillet inondent les terres et les rendent impropres à l’agriculture. La situation que vivent les trois personnages se veut elle aussi une instance du seuil, causée par un système administratif et gouvernemental corrompu. Ainsi, dans le récit, la mère vient s’établir en Asie avec l’espoir d’une vie meilleure : «Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale. “Engagez-vous dans l’armée coloniale”, “Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend.”²» Par contre, la dure réalité qui l’attend l’accablait jusqu’à la fin de son existence. Avec l’argent qu’elle a mis une décennie à économiser, elle achète une concession, vendue par le gouvernement, concession dont elle doit assurer le développement. Si elle échoue, elle la perdra. Ce que la mère ne sait pas, c’est que l’administration est au courant du problème des marées, et que d’autres avant elle ont échoué avec ce même terrain. En revendant toujours un même produit qu’ils sont certains de récupérer, les dirigeants trompent les colons et remplissent leurs coffres. Dans ces conditions, la mère occupe un seuil qui sépare, encore une fois, la vie et la mort. D’une part, il y a la concession où rien ne pousse, prise dans un pays où règne la pauvreté et où les enfants de la population locale naissent et meurent à un rythme rapide et régulier. C’est là le rêve colonial brisé. D’autre part, il y a cette persévérance, voire cet entêtement de la mère à construire des barrages pour protéger les sols et finalement percevoir les bénéfices de plantations futures. La

¹ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 33.

² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Coll. «Folioplus classiques», Paris, Gallimard, 2005, p. 17.

femme évolue donc sur une mince frontière qu'elle semble incapable de traverser. D'autres personnages de l'univers durassien font aussi l'expérience du seuil, notamment dans leurs relations amoureuses.

Avec la pièce de théâtre *Agatha*, Duras explore l'inceste entre un frère et une sœur. L'histoire présente une femme sur le point de quitter son amant pour aller rejoindre un autre homme. Avant son départ, elle parle avec son frère qui vit très mal cette séparation. Or, au fil de leur conversation, nous voyons se dessiner une mécanique particulière entre l'amour, la vie et la mort. Par exemple, le frère dit : « Ainsi votre corps va être emporté loin de moi, loin des frontières de mon corps, il va être introuvable et je vais en mourir. [...] Il ne sera plus rien. [...] Il ne sera plus ni vivant ni mort, il sera à moi de cette façon-là.³ » Les échanges se poursuivent, puis la sœur dit : « Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts.⁴ » Ces deux extraits montrent que cette forme d'amour, bien qu'elle soit intense, ne peut que conduire les amants à leur perte. La séparation instaure une limite entre eux qui rend viable leur passion, comme l'indique le propos de la sœur ; le seuil permet de préserver une parcelle de la relation. De même, l'affirmation du frère, selon laquelle son corps sera dans un état autre que la vie ou la mort, rappelle la frontière. En se tenant sur cette dernière, le personnage reste dans un intermédiaire entre l'absence et la présence. Ajoutons au passage que cette histoire d'inceste renvoie directement à la vie de Duras : elle-même a vécu un amour fort pour son petit frère⁵.

À la lumière de ces quatre textes nous comprenons que le seuil entre la vie et la mort revient continuellement chez Duras et son oeuvre. Dans des circonstances variables et de manières différentes, un mouvement dialectique se dessine entre ces deux pôles, créant cette limite. Par ailleurs, d'autres récits présentent eux aussi une telle caractéristique, dont *Le Vice-consul* et *India Song*. Ce sont ces deux titres que nous étudierons dans le présent mémoire.

³ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 744-745.

Le Vice-consul est publié en 1966. Il est le fruit d'une rédaction intense et parfois pénible, comme le révèle la biographie écrite par Laure Adler⁶. Duras peine à cerner l'histoire, à la rédiger de façon adéquate. Pourtant, le résultat sera l'un des plus chers à l'auteur : « Elle [Marguerite Duras] disait du *Vice-consul* qu'il était le premier livre de sa vie, le plus difficile, le plus risqué car il énonçait l'amplitude du malheur sans jamais évoquer les événements visibles qui l'avaient provoqué.⁷ » Ce roman met en scène Jean-Marc de H., vice-consul de France à Lahore, qui attend, à Calcutta, la décision de l'ambassadeur, M. Stretter, sur son avenir professionnel. Accusé d'avoir tiré sur des lépreux et des chiens dans les jardins de Shalimar, il devient rapidement le centre de l'attention de tous les consulaires européens qui s'interrogent sur son geste et sur l'individu lui-même, mais qui, du même coup, le tiennent à l'écart de la société. Au fil des pages, l'homme, qu'on dit vierge, tombe amoureux de la femme de l'ambassadeur, Anne-Marie Stretter, autre personnage intrigant dont le passé baigne dans le mystère. L'oeuvre raconte donc l'évolution de cet amour, qui restera impossible. D'autres protagonistes, comme Charles Rossett, attaché de M. Stretter, Michael Richard et Georges Crawn, respectivement amant et ami de Mme Stretter, apparaissent aussi dans le texte. Parallèlement, on suit l'histoire de la mendiante indienne, une femme sale, sans mémoire, venue de Savannakhet en errant, et dont le comportement est plus animal qu'humain. La vie de la mendiante nous est racontée par Peter Morgan, qui écrit un livre sur elle.

India Song est publié en 1973. En exergue, on apprend qu'il s'agit d'une commande de Peter Hall, directeur du National Theatre à Londres⁸. L'oeuvre est présentée comme un « texte théâtre film ». Deux ans plus tard, en 1975, Duras en présentera la version cinématographique, qu'elle a elle-même tournée. Indiquons tout de suite que notre analyse portera essentiellement sur le texte ; le film ne nous sera utile qu'à quelques reprises, pour enrichir la réflexion. *India Song* reprend en grande partie l'histoire des Européens consulaires que nous avons découverte dans *Le Vice-consul*. Par contre, de nouveaux personnages, les

⁶ *Ibid.*, p. 604-605.

⁷ *Ibid.*, p. 607.

⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

voix⁹ 1, 2, 3 et 4, regardent se dérouler devant eux le récit, qui appartient désormais au passé. Ils commentent ce qu'ils voient, parlent des protagonistes et des événements qui se développent sous leurs yeux. Une relation particulière se crée donc entre les voix et l'image, qui est de l'ordre d'une dissociation. Duras l'a découverte lors du premier montage d'un film précédent qu'elle a réalisé, *La femme du Gange*¹⁰. Ainsi, «elle eut l'idée d'introduire des voix nouvelles dans le film achevé¹¹», ce qui a créé une division entre l'image et le son. Selon Adler, ce procédé était une source émotive et créatrice abondante pour Duras. En définitive, c'est dans *Le Vice-consul* et *India Song* que nous étudierons le seuil, qui, comme nous le montrerons, se manifeste de manière visuelle.

Laure Adler écrit, dans sa biographie de Duras : « *Le vice-consul* est un traité de la perdition. Ses personnages sont tous perdus, géographiquement, physiquement, sentimentalement, psychiquement, tous silencieux, enfermés sur un passé inavouable, repliés sur leurs secrets.¹² » Cette perte, qui habite tous les protagonistes, renvoie en somme à la mort. Chez certains d'entre eux, comme Jean-Marc de H., Anne-Marie Stretter et la mendiante, cette condition devient incontournable dans le déroulement du fil narratif. Elle est la cause de toutes les difficultés qu'ont ces individus à forger des relations. Pourtant, en dépit de tels éléments obscurs, ils y parviennent de manière plus subtile, c'est-à-dire tout en maintenant une certaine distance, grâce au regard. À la lecture des deux textes de Duras, une caractéristique commune se dégage : le regard (et tout ce qui a rapport à la vue) occupe une place très importante. L'observation de cette récurrence est d'ailleurs l'étincelle qui est à l'origine du présent mémoire. De fait, il semble que les personnages ne vivent pratiquement que dans le regard ; c'est la seule façon qu'ils ont de tisser une quelconque forme de lien les uns avec les autres. Le regard leur permet donc d'instaurer et de fréquenter une limite qui conjugue les forces contradictoires qui les animent, soit leurs troubles psychiques et leur désir de contact avec l'autre.

⁹ Les voix 1 à 4, contrairement à ce que peut laisser entendre leur nom, ne sont pas des voix désincarnées. Elles sont des personnages à part entière (des corps) qui regardent l'histoire.

¹⁰ Ce film reprend lui aussi des éléments du récit d'Anne-Marie Stretter.

¹¹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, p. 664.

¹² *Ibid.*, p. 602.

Quand nous nous déplaçons du côté d'*India Song*, nous retrouvons le même phénomène, d'abord chez les consulaires européens. Le récit est généralement le même que dans *Le Vice-consul*. Puis, un seuil apparaît entre l'image et les voix, à cause de la fascination de celles-ci pour l'histoire révolue, issue du passé. La particularité d'*India Song* réside dans la présence de ces quatre protagonistes vocaux. Ce changement n'est pas sans conséquences sur le seuil ; en fait, il permet à ce dernier de prendre de l'expansion. Ce ne sont plus seulement entre les personnages de Calcutta que se forme la frontière visuelle, mais entre les voix et l'histoire, puis, comme nous le montrerons, entre le lecteur et l'œuvre qu'il lit. La nature de l'objet regardé a donc changé lors du passage d'un livre à l'autre. Bien que le regard soit toujours important, nous constatons que l'image apparaît maintenant comme centrale.

En somme, on peut avancer que *Le Vice-consul* est axé sur le regard, tandis que *India Song* est axé sur l'image. Le seuil s'établit alors différemment dans ces deux textes qui racontent la même histoire. Ce portrait très général nous permet de cristalliser l'objectif de notre analyse : nous cherchons à montrer comment, dans les deux oeuvres de Duras, s'établit le seuil entre la vie et la mort, seuil vécu dans le regard, et comment le passage d'un récit à l'autre influence et modifie le développement de cette structure relationnelle particulière. Pour mener à bien notre étude, nous avons choisi, comme support théorique, les travaux de Georges Didi-Huberman. Puisque c'est à la sphère du visuel qu'est ici associée la notion de frontière si importante chez Duras, il nous fallait opter pour un penseur qui aborde un tel thème. Or, les essais de Didi-Huberman s'arriment adéquatement à notre corpus durassien.

Georges Didi-Huberman est un historien de l'art et un philosophe français né en 1953¹³. Il a publié de nombreux ouvrages qui traitent de sujets très variés, reliés au domaine des arts visuels. De plus, son approche intellectuelle revêt un caractère multidisciplinaire. En effet, l'auteur ne suit pas une seule et unique voie théorique, mais utilise la pensée de plusieurs écrivains qui appartiennent à différents domaines. La psychanalyse apparaît d'emblée comme primordiale pour lui. Ainsi, il puise dans les travaux de Sigmund Freud pour élaborer son propos. En même temps, il n'hésite pas à s'appuyer sur les ouvrages à caractère

¹³ Fiche biographique et bibliographique de Georges Didi-Huberman provenant du site Internet des Éditions de Minuit. http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1524, consultée le 12 mai 2009.

philosophique de Walter Benjamin. En traitant des problématiques reliées au monde visuel, il incorpore divers points de vue pour mener sa réflexion et forger ses propres conceptualisations. Sa pensée originale, qui se fonde tout de même sur des auteurs incontournables, nous permet donc de nous pencher sur l'œuvre de Duras d'une manière quelque peu différente de celle déployée par d'autres critiques (par exemple, l'analyse psychanalytique du *Ravissement de Lol V. Stein* menée par Jacques Lacan). L'hybridité théorique de Didi-Huberman nous conduira à parler du seuil selon l'angle psychique, tout en empruntant des éléments au domaine des arts. En nous servant de ses travaux, nous étudierons *Le Vice-consul* et *India Song* selon un chemin que peu de critiques ont emprunté. Arrêtons-nous ici pour regarder de plus de façon plus détaillée les essais du théoricien de l'art.

Nous l'avons dit, le corpus de Didi-Huberman est imposant. Ainsi, dès 1982, il publie un livre sur l'hystérie, Jean Martin Charcot et la photographie. Plus tard, en 1990, paraît *Devant l'image*, qui s'interroge sur la manière dont nous regardons et les implications qui en découlent dans le champ d'expertise de Didi-Huberman. Avec *L'empreinte*, sortie en 1997, les multiples facettes de l'empreinte, de la trace qu'un corps ou un objet laisse dans un substrat sont abordées. Plus tard, en 2003, il lance *Images malgré tout*, qui étudie quatre photographies d'Auschwitz pour rendre compte de l'importance des images dans le difficile processus de compréhension de l'Holocauste. Ces quelques exemples révèlent que l'auteur explore la grande étendue du domaine visuel. Pourtant, une cohésion dans sa démarche est perceptible. Les ouvrages sont, malgré leur diversité thématique, reliés les uns aux autres. Justement, Laurent Zimmermann, dans son avant-propos d'un recueil sur l'historien, identifie un fil conducteur : « S'il est une chose que l'œuvre de Georges Didi-Huberman nous apprend, c'est bien de pouvoir *voir* sans nécessairement *lire*, d'arriver à se confronter aux images sans accepter qu'elles soient enfermées dans les logiques du déchiffrement.¹⁴ » Les images ne sont donc pas qu'une source d'informations, de savoir, que nous devons décoder. Elles présentent des éléments qui peuvent jeter en nous un trouble puissant. Notons que Zimmermann parle d'une «confrontation», ce qui indique qu'on sort de la simple lisibilité des

¹⁴ Laurent Zimmermann, «Avant-propos», In *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 7.

images pour, plutôt, leur faire face. Ainsi, une telle situation amène Didi-Huberman à proposer sa conception de l'acte de voir, de ce qui se produit lorsque quelqu'un regarde un objet. C'est exactement ce dont nous nous servirons dans notre étude du *Vice-consul* et d'*India Song*.

Nous avons sélectionné, pour construire notre mémoire, un groupe circonscrit d'essais qui mettent en lumière les paramètres qui interviennent dans la dynamique du regard. Surtout, c'est l'ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, qui sera essentiel pour notre analyse. En effet, il explique la relation entre le regardant et le regardé, en étudiant surtout l'art minimaliste des années soixante produit par des artistes américains tels que Robert Morris et Tony Smith. Ces observations mènent Didi-Huberman à énoncer sa conception de la mécanique du regard : lorsque le regardé renvoie à la mort, un seuil s'installe entre lui et le regardant. C'est à partir de cette notion que nous analyserons les deux récits indiens. Elle nous permettra de comprendre comment la frontière entre la vie et la mort, vécue par le regard, se développe dans *Le Vice-consul* et *India Song*. Afin d'affiner notre compréhension du processus du voir, un autre essai, *Devant l'image*, sera d'une utilité certaine. Pour la même raison, nous nous tournerons vers un texte d'Augustin Besnier, *L'épreuve du regard*. Besnier, tout comme Didi-Huberman, est influencé par Benjamin, ce qui autorise le rapprochement entre les deux auteurs. Pour mieux saisir certains phénomènes particuliers reliés à l'image et au seuil, comme l'apparition, l'image-contact et l'empreinte, nous aurons recours à *Phasmes*, *Gestes d'air et de pierre* et *L'empreinte*. Enfin, nous irons chercher, dans *Images malgré tout*, un élément très pertinent pour notre propos. En effet, l'écrivain y affirme que les images porteuses de la mort peuvent permettre à l'individu qui les regarde depuis le seuil de retirer quelque chose de cette relation visuelle. Par exemple, dans le cas des photos d'Auschwitz, voir l'horreur des camps de concentration est difficile. De plus, les clichés ne pourront jamais tout expliquer, rendre compte de la souffrance de chacune des victimes ; ils sont incomplets. Cependant, malgré la frontière et l'incomplétude, ils reflètent une partie de la troublante réalité et en donne un aperçu au regardant. Cet aspect théorique éclaircira le mouvement dialectique associé au seuil. Avant d'amorcer le travail, présentons les grandes divisions qui structureront notre propos.

Le mémoire sera divisé en trois chapitres. Dans le premier, nous analyserons la théorie de Didi-Huberman sur l'acte du regard. En nous appuyant sur cette base théorique, nous étudierons ensuite, dans le deuxième chapitre, comment un seuil visuel se crée entre les personnages du *Vice-consul*. Le troisième chapitre sera consacré à *India Song*. Nous verrons comment la frontière se construit dans cette nouvelle incarnation de l'histoire des Européens consulaires. À partir de ces observations, nous dégagerons ce que le passage d'un texte, centré sur le regard, à un autre, placé du côté de l'image, provoque dans l'élaboration du seuil.

CHAPITRE I

LE REGARD ET L'IMAGE SELON GEORGES DIDI-HUBERMAN

1.1 Duras et Didi-Huberman : des auteurs du regard

Les personnages du *Vice-consul* et d'*India Song* vivent des relations essentiellement fondées sur le regard. Ainsi, ils font l'expérience d'intenses émotions, tant négatives que positives, grâce au rapport qu'ils entretiennent avec le visible. De manière plus concrète, ils sont pris, devant l'image, entre la proximité avec ce qui est vu et la distance infranchissable, le vide auquel elle les confronte. Les deux textes de Duras présentent donc des gens incapables d'établir des liens concrets entre eux, sauf dans une certaine dynamique du regard. Avant d'expliquer en détail comment s'articule le tout dans ces œuvres, il nous faut aborder l'ancrage théorique sur lequel nous nous appuyerons par la suite. Précisons d'abord pourquoi nous proposons d'étudier ces récits avec la théorie de Didi-Huberman, et dans quelle mesure notre démarche jette un éclairage nouveau sur eux. En effet, d'autres chercheurs ont déjà relevé cette prédominance d'éléments visuels chez Duras. « [...] [L]e sujet ne voit jamais ce qu'il voudrait voir. L'important est donc ici aussi invisible pour les yeux... Cet invisible prend plus précisément la forme d'un manque fondateur¹ » explique déjà Sylvie Loignon. Cette dernière touche alors au point central de la dynamique du regard : les personnages sont amenés à voir un vide. Un tel constat, et d'autres, établis par Loignon (et par d'autres auteurs), nous seront utiles pour nourrir notre réflexion. Cependant, nous proposons une démarche différente pour effectuer notre analyse. En outre, nous voulons entreprendre une lecture plus fine des mécanismes en marche dans les relations fondées sur le regard, présentes dans les deux récits de fiction, et ultimement dans le rapport entre *India Song* et le lecteur. Pour y arriver, nous accorderons une place beaucoup plus importante aux travaux de Didi-Huberman que ne le font d'autres analyses.

¹ Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 64-65.

Plusieurs éléments conceptuels du théoricien semblent en phase avec la situation décrite dans l'histoire indienne. Ainsi, comme nous l'expliquerons, entre regardant et regardé règne un rapport complexe où l'image occupe un rôle central. Une telle image, quand elle est investie d'une si grande puissance, place le regardant dans une position particulière, soit la posture *sur* le seuil², dont il ne peut sortir. Cette notion apparaît de manière récurrente dans *Le Vice-consul* et *India Song*. Elle représente l'impossible contact avec l'objet regardé, et renvoie à ce vide, à ce «manque fondateur» chez les personnages. Concrètement, l'utilisation de la pensée de Didi-Huberman nous servira à expliquer comment la structure du seuil est déployée dans les textes de Duras.

Avant d'aller plus loin dans notre étude, il faut d'abord préciser le sens du mot «image», car nous l'emploierons à plusieurs reprises. En effet, ce terme peut prendre plus d'un sens selon le contexte d'utilisation. Pourtant, nous retiendrons uniquement la définition donnée par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Ainsi, l'image est «l'objet [...] du voir et du regard³» ; tout élément regardé est en fait une image. Nous comprenons donc que la conception de l'historien de l'art est très générale. Ce nécessaire éclaircissement apporté, nous pouvons maintenant amorcer notre étude théorique.

1.2 L'importance des images

Commençons notre incursion dans la pensée de Didi-Huberman avec *Images malgré tout*. Cet essai juxtapose deux textes : le premier traite de quatre photos prises par un *Sonderkommando* (un groupe de détenus chargés de l'exécution massive des prisonniers nazis) ; le second est une réponse à deux auteurs, Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux, scandalisés par le propos tenu dans le premier texte. Bien qu'il fasse référence à une réalité troublante et traumatisante, le génocide des Juifs, nous ne retiendrons que certains aspects du

² Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 182-183. Sylvie Loignon utilise essentiellement la notion du seuil dans l'optique d'un rapport voyeuriste entre les personnages. Or, le seuil, pour Didi-Huberman, comme nous le verrons plus loin, n'est pas associé au rôle du voyeur.

³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 192.

discours de l'essayiste qui, de manière générale, sont connexes à notre présentation théorique de l'image et du regard.

Les photographies des fours crématoires, prises à la dérobée, confrontent le regardant à l'inimaginable et soulèvent la question suivante : comment est-il possible de représenter une situation extrême dépassant toutes les limites de l'humanité, c'est-à-dire l'industrie du meurtre? Or, ces clichés s'opposent à l'inimaginable, ils ont été pris par de réelles victimes des camps, sous peine de sévices, voire de mort si elles étaient capturées⁴. Ils ont une utilité testimoniale forte pour les survivants, mais également pour ceux qui ont bravé le danger pour les produire. « [...] [L]'image surgit là où la pensée [...] semble impossible, ou du moins en arrêt : stupéfaite, stupéfiée. Là pourtant où une mémoire est nécessaire⁵ » explique Didi-Huberman. On comprend alors que l'image devient un moyen de relater, au moins visuellement, un événement trop fort psychologiquement et qui nous fige, mais qui doit laisser une trace quelconque de son passage. En outre, les quatre photos d'Auschwitz sont une manifestation de cette mémoire nécessaire et permettent de donner un aperçu, aussi ténu soit-il, d'une situation dite irréprésentable. Cette position ambivalente de l'image nous conduit à l'idée du seuil, comme le présente l'extrait suivant :

Seuil inframince entre l'impossible de droit [...] et le possible, plus, le nécessaire de fait : nous disposons, grâce à ces images, d'une représentation malgré tout qui, désormais, s'impose comme la représentation par excellence, la représentation nécessaire de ce que fut un moment d'août 1944 au crématoire V d'Auschwitz.⁶

L'image devient donc un seuil, entre l'irréprésentable et la représentation. Ce « malgré tout » qu'utilise Didi-Huberman s'explique entièrement dans les lignes citées plus haut. En effet, l'enfer de la Seconde guerre mondiale ne peut et ne pourra jamais se comprendre de manière globale, dans le détail de toutes les exactions, de toutes les souffrances, de toute la douleur. Pourtant, même le plus petit bout d'image, témoin d'un instant d'horreur parmi une infinité, permet de rendre compte d'une partie de la situation. Les quatre photos, représentation seulement partielle, sont donc importantes malgré tout. « Une simple image, inadéquate mais

⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

nécessaire, inexacte mais vraie⁷» écrit ainsi l'auteur. Pris entre deux pôles, le seuil de l'image amène l'aspect dialectique sur lequel nous reviendrons plus loin. La vérité du génocide semble devenir accessible, mais elle n'est que fragmentaire; elle n'est jamais ce qu'on souhaiterait tenir entre nos mains, dans notre regard et notre psyché, c'est-à-dire la vérité totale, à propos de ce qui s'est produit. Le contact «inframince» dont parle Didi-Huberman n'est en fait que la position *sur* le seuil, entre avoir et perdre.

Dans le second texte de l'essai, l'auteur doit défendre ce point de vue sur les clichés des camps de concentration, contre l'opinion de Gérard Wajcman, entre autres. Pour résumer rapidement le contenu des reproches, disons que l'exposé sur les photographies dérange, car il semble produire une fétichisation de l'image, qui est adorée comme on adore une relique, le tout dans le déni de la situation tragique de la guerre⁸. Didi-Huberman, parce qu'il s'oppose à l'inimaginable, se lancerait dans des prouesses intellectuelles pour donner à l'image un important pouvoir afin d'exciter l'imagination, sans, en fait, prendre en considération le drame inhumain d'Auschwitz. À l'inverse, Didi-Huberman croit que son détracteur conçoit l'image comme la somme de tout le réel. À ce titre, elle est censée englober tous les éléments du réel. Aussi, il croit que Wajcman résiste «au terrible qui nous regarde depuis ces photographies⁹», à la sensation d'inconfort qui apparaît à leur contact. En fait, la réponse au reproche adressé à Didi-Huberman se trouvait déjà dans le premier texte. Ce qu'il tentait de faire n'était pas une envolée fétichiste pour satisfaire son propre plaisir de contempler des représentations morbides du génocide, mais bien de révéler le seuil qu'offrent au regardant l'image en général et les quatre photos en particulier. «[L]'image n'est pas toute¹⁰» affirme-t-il, condensant ainsi son point de vue en une petite phrase. Elle n'englobe pas toute la réalité. Elle a des défauts, mais ouvre l'accès à une partie de la vérité. Aussi Didi-Huberman apporte cette précision : « L'image est faite de tout : façon de dire sa nature d'amalgame, d'impureté, de choses visibles mêlées à des choses confuses, de choses leurrantes mêlées à des choses révélatrices de formes visuelles mêlées à de la pensée en acte.¹¹» Cette idée, l'auteur la

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

reprendra dans *L'image brûle*, quand il dira que l'image, puisqu'elle est reliée à la mémoire, opère un mélange de diverses expériences passées, produisant un composé anachronique et hétérogène¹². Elle est donc formée d'une multitude d'éléments avec lesquels le regard doit composer (même les quatre photos d'Auschwitz).

Nous retiendrons de l'essai *Images malgré tout* que l'image est importante. Nous comprenons clairement que, en dépit de tout, elle présente divers constituants qui non seulement sont d'ordre mémoriel, mais d'ordre psychologique. En effet, ce que Didi-Huberman reprochait à Wajcman était son incapacité à regarder vraiment les quatre clichés. Parce qu'ils montrent l'horreur et la mort, ils ont la capacité d'affecter notre regard. La perte, tant humaine que factuelle, trouble alors le regardant, le confrontant au deuil complexe de la Shoah. Ces images, qui représentent un seuil, recèlent une puissance considérable dans la mesure où nous les regardons vraiment. Wajcman chercherait donc, selon l'analyse de Didi-Huberman, à se parer contre un tel pouvoir.

Le «malgré tout» nommerait alors cette expérience de la double distance qui rapproche, mais éloigne inévitablement. Dans la dynamique du voir, le regardant semble dominé par ce qu'il regarde, les images se faisant le ressac de tourments intérieurs qu'elles peuvent réactualiser de manière soudaine, forte, voire violente. Que lui reste-t-il dans ces conditions? Le choix d'être affecté ou non, la capacité à repousser la vague dans un effort de préservation contre le choc. Toutefois, ce supposé choix est, en fait, presque symbolique. En effet, si nous avons à le faire, c'est que nous sommes déjà sensibles à l'objet regardé et que nous réprimons l'angoisse qu'il suscite. L'image pourra donc toujours déployer sa force sur la personne qui sait l'accepter. Regarder, dans une telle atmosphère, peut paraître désagréable et difficile, mais, en même temps, être la seule façon de vivre avec toutes ces formes de perte, d'absence et de vide qui nous habitent. Le propos tiré d'*Images malgré tout*, nous a permis de présenter certains éléments associés à la notion de seuil chez Didi-Huberman. Il nous faut maintenant expliciter la façon dont se développe ce lien puissant entre l'image et l'individu.

¹² Georges Didi-Huberman, «L'image brûle», In *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 51.

1.3 Le regard inquieté

Le rapport entre le regardé et le regardant est plus complexe qu'il n'y paraît. Voir peut sembler être une opération simple : le regard capte l'image devant lui, prend connaissance de ce qui s'offre à lui, de manière strictement utilitaire. Toutefois, une telle situation ne prévaut pas toujours dans l'expérience visuelle de chaque individu. La dynamique se complexifie quand un trouble s'installe et qu'une onde de choc traverse celui qui voit. Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, se consacre à l'étude de ce rapport particulier. Reprenons donc le chemin théorique parcouru par l'essayiste pour comprendre sa pensée sur la problématique. D'emblée, les deux premières phrases se révèlent d'une grande importance : «Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde.¹³» On constate ici que l'objet (l'image) revêt une signification différente selon la façon dont le regardant le perçoit. L'acte de voir est donc enraciné dans la fissure interne qui discrimine la valeur accordée à toute chose regardée. À ce sujet, l'historien de l'art écrit :

Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte. [...] [L]a modalité du visible devient inéluctable- c'est-à-dire vouée à une question d'être - quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir c'est perdre. Tout est là.¹⁴

Cette «perte» rappelle tout ce qui est disparu ou qui n'apparaîtra tout simplement jamais. Elle est chargée d'une puissance qui modèle notre rapport au visible et, puisqu'elle est «inéluctable», il est impossible d'y échapper. Elle est en nous et nous constitue. À ce titre, elle peut sous-tendre le regard et, de façon paradoxale, nous permettre en fait de vraiment voir. Didi-Huberman nous dit d'«ouvrir les yeux pour éprouver», pour sentir ce qui n'est pas là. Il faut donc aller au-delà de l'«évidence» qui nous fait face pour comprendre ce qui provoque la scission à l'œuvre chez le regardant.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

Dépasser cette évidence n'est toutefois pas une entreprise facile. On peut même vouloir carrément l'éviter, en cherchant à paralyser le tiraillement ressenti, à taire l'onde de choc. Deux attitudes diamétralement opposées peuvent alors se manifester : se réfugier soit dans la tautologie, soit dans la croyance. En utilisant la tautologie, l'individu choisit de se placer «en deçà de la scission¹⁵», car il ne considère le regardé que pour ce qu'il est. Didi-Huberman donne ici l'exemple du tombeau, objet à la fois utilitaire (disposer d'un corps) et perturbant pour le regard (rappelant la perte, la mort, notre propre mort). Or, dans la vision tautologique, le tombeau n'est que cette boîte de bois qui présente certaines dimensions. Puisque l'objet ne renvoie plus à rien d'autre, le regardant peut contourner la scission du voir. Une «indifférence quant à ce qui est juste là-dessous, caché, présent, gisant¹⁶», accompagne donc cette attitude. À l'inverse, celui qui se sert de la croyance pour échapper au vide ressenti adopte une position «au-delà de la scission¹⁷», qui n'est pas indifférente. «Une grande construction fantasmatique et consolatrice¹⁸» est alors déployée. Ainsi, plutôt que de confronter la perte, l'individu drape le manque d'images positives d'abondance. Dans ce cas, par exemple, la pourriture des chairs cadavériques à l'intérieur du tombeau est remplacée par des corps purs et magnifiques¹⁹. Au vide sont substituées des images mentales destinées à faire croire que ce qui est là devant nous se transformera tôt ou tard en quelque chose de plus beau, de plus calme et de plus sécurisant, afin d'apaiser la fracture interne dont souffre le regard. Toutefois, même si ces tentatives pour éluder la crise peuvent être mises en œuvre, le regardant peut aussi chercher à faire face à la scission, à l'accepter, voire à tenter de la comprendre.

Ne pas se distancier de la fêlure présente dans l'acte de voir nous conduit à une notion importante pour Didi-Huberman : le symptôme²⁰. « [...] [L]a modalité du visible lorsque l'instance s'en fait inéluctable [serait] un *symptôme* où ce que nous voyons est supporté par

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ Nous l'avons dit, entre regardant et regardé existe une relation qui les engage dans un échange constant. Puisque ce qu'on voit ne vit que par ce qui nous regarde, il devient ardu d'aborder un élément du couple sans traiter de l'autre. Voilà pourquoi nous ne pourrions que tracer certaines pistes sur le symptôme dans cette section consacrée avant tout à l'individu (au regardant) et non à l'image. Nous reviendrons donc plus tard pour préciser le rôle du regardé sur le sujet.

(et renvoyé à) une *œuvre de perte*²¹» écrit l'auteur à ce propos. Ainsi, lorsque nous ne pouvons regarder qu'à travers le filtre particulier de la perte, nous avons affaire à un symptôme. Toutefois, que signifie ce terme dont la définition se transforme selon le contexte d'utilisation? Dans *Devant l'image*, le théoricien précise sa pensée quant à son emploi. S'appuyant sur la théorie freudienne, il conçoit le symptôme comme un «accident souverain²²». Lorsque une situation change un état neutre en un état de crise, et que les codes de la connaissance ne servent plus à rien, on est face au symptôme. Pour illustrer son propos, Didi-Huberman donne l'exemple d'une crise d'hystérie, où le corps devient la proie de différents mouvements convulsifs. Alors, les gestes ne correspondent plus à rien de concret, d'établi, de convenu, comme le serait un hochement de la tête pour indiquer une réponse positive à une question. Cependant, ce n'est pas parce qu'on ne peut plus y lire de sens que le symptôme en est dépourvu. Au contraire, il en recèle un, qui demeure caché. C'est ce que Didi-Huberman entend par «accident souverain» : l'imprévisible se produit, semble incohérent, mais il est plutôt soutenu par un système cohérent sous-jacent, fuyant notre compréhension. Cet extrait résume ainsi la situation : «Le symptôme est donc une entité sémiotique à double face : entre l'éclat et la dissimulation, entre l'accident et la souveraineté, entre l'événement et la structure.²³» On comprend alors qu'un mouvement inconscient bien défini (l'événement) et construit, tapi dans l'univers psychique d'un individu (la structure), se manifeste d'une manière qui semble arbitraire mais qui ne l'est pas.

Revenons maintenant à l'acte du voir à la lumière de cette notion du symptôme. Nous sommes évidemment loin de la crise d'hystérie et de ses secousses physiques. Toutefois, plus subtilement, un choc déstabilisant se produit lorsque le regardé est lié à la perte. Une imprévisible faille s'ouvre dans le regardant, le contraignant à regarder différemment. Les choses, aussi banales soient-elles, peuvent s'affubler d'un sens nouveau sans que le regardant ne comprenne ce qui lui arrive, pourquoi il éprouve une certaine émotion devant ce qu'il voit. Les codes de signification ne tiennent alors plus. Didi-Huberman disait que cette façon de voir le vide, lorsqu'elle est inéluctable, est un symptôme. On retrouve donc les composantes de l'«accident souverain» dans cette conception du regard. En effet, la scission du voir est cet

²¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 14.

²² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 306.

²³ *Ibid.*, p. 308.

accident, imprévu par définition. La structure cachée (l'élément de souveraineté) serait cette construction inconsciente qui nous fait voir la perte à notre insu. Donc, autant dans le symptôme que dans l'acte de voir, une dualité paradoxale est à l'oeuvre. Dans le premier cas, le symptôme se montre, tout en se dissimulant. Dans le second, le regard nous permet d'approcher de l'image, qui elle souligne l'éloignement. On saisit qu'une telle situation produit une expérience complexe du visible, ce qui explique la position difficile que peut éprouver le regardant dans sa relation au regardé. L'auteur donne comme exemple un personnage de James Joyce dont le décès de la mère influence jusqu'à sa perception de la mer et de son varech, ce qui le ramène toujours à l'angoisse de la perte, de la mort. Les codes usuels rattachés à l'océan et à la vie marine ne tenant plus pour le personnage, un sentiment trouble émerge de la scission interne qui lui fait opérer ce déplacement de sens. Cet exemple, s'il nous sert à expliquer l'inquiétude du regard, aborde aussi tout le pouvoir du regardé. Il nous faut donc maintenant nous déplacer vers ce dernier, afin de mieux évaluer son rôle dans la dynamique du voir. Comment se comporte-t-il dans sa relation avec le regardant? La première phrase de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, fournissait déjà une piste d'explication : l'image aussi regarde, dans l'échange visuel.

1.4 La double distance : l'image auratique

La posture qui ne cherche pas à éviter l'inquiétude du regard doit jongler avec des éléments contradictoires, paradoxaux, entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde. Il faut composer avec toutes les variables en cause dans cette relation, non seulement l'individu mais l'image. Entre présence et perte, Didi-Huberman explique qu'il s'agit d'adopter une attitude dialectique dans la relation entre regardant et regardé. «Il faut tenter de revenir [...] au moteur dialectique de toutes les oppositions²⁴», écrit-il, et ces oppositions sont multiples dans la mécanique du voir. Ainsi, l'image n'est pas simplement passive par rapport au regardant. Elle peut à son tour poser son regard sur nous, nous regarder. On parle alors d'«image dialectique», «porteuse d'une latence et d'une énergétique²⁵». L'auteur poursuit en ajoutant ceci :

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 51-52.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

À ce titre, elle exige de nous que nous dialectisions notre propre posture devant elle, que nous dialectisions ce que nous y voyons avec ce qui peut, d'un coup [...] nous y regarder. C'est-à-dire qu'elle exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y «saisit» [...] ²⁶.

En effet, rappelons que c'est le vide inhérent à l'image qui permet qu'elle nous regarde. Le regardant serait en face de ce qui n'est pas là, qui ne le sera jamais. On parle donc de la double distance : une proximité physique certaine mais infranchissable. L'objet est effectivement devant nous mais reflète le vide. «C'est là où se montre une absence à l'œuvre²⁷» résume ainsi Didi-Huberman. Alors, lorsque l'image lève sur nous les yeux, nous retourne notre regard, un choc imprévisible se produit, rappelant l'«accident souverain» que nous avons abordé en traitant du symptôme. En somme, nous cernons là le rôle même de l'image dans l'apparition du symptôme²⁸. Comprendre l'image en réfléchissant aux raisons qui provoquent une certaine réaction d'angoisse semble être un mouvement indissociable de l'acte de voir, et l'aspect dialectique devient indispensable dans ce cas. Par ailleurs, nous remarquons une fois de plus que l'image est dotée d'un pouvoir certain sur le regardant. Cette «énergétique» et cette «latence», il en fait l'expérience quand apparaît le symptôme. Par ailleurs, l'essayiste utilise un autre concept pour réfléchir sur la double distance et la puissance de regard de l'image : l'aura.

L'aura est la notion de la théorie de Walter Benjamin qui cristallise l'aspect de la distance dans le regard. À ce titre, elle présente deux caractéristiques principales : elle met le regardant en contact, de manière simultanée, avec le proche et le lointain, et donne au regardé le pouvoir de jeter son regard sur lui. Elle regroupe donc ce que nous savons jusqu'ici de l'image sous un seul phénomène. Comment l'aura procède-t-elle, de manière plus spécifique, pour provoquer une réaction chez le regardant? L'objet auratique libère de multiples images psychiques chez ce dernier, dans un geste inconscient d'associations diverses qui en constitue le sens²⁹. Alors, la mémoire de chaque individu devient très importante, car elle est le

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

²⁸ Le symptôme implique autant l'individu que l'image. Par ailleurs, nous reviendrons plus tard sur la façon dont il se manifeste chez cette dernière.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 105.

réservoir de toutes les expériences et les connaissances dont nous disposons, et qui peuvent entrer en jeu dans notre rapport à l'aura³⁰. Cependant, elle n'est pas qu'un simple bassin à souvenirs; elle est un moteur dialectique qui doit questionner ce qu'elle renferme de ce qui lui manque, de ce qui lui a échappé³¹. En effet, Didi-Huberman écrit : «Il n'y a donc pas d'image dialectique sans un travail critique de la mémoire, confrontée à tout ce qui reste comme à l'indice de tout ce qui a été perdu.³²» Cela nous amène à revenir sur le concept d'image dialectique, car la mémoire y joue également un rôle de premier plan. On le comprend, la dynamique du voir exige de prendre un recul pour avoir une vue d'ensemble de ce qui se trouve dans notre psyché et de ce qui n'y est plus. À ce titre, l'image auratique serait en fait une image dialectique, puisqu'elle opère un tel travail sur la mémoire. En effet, Didi-Huberman affirme que l'image dialectique exige de la mémoire de concilier tout ce qu'elle a pu conserver et tout ce qu'elle a perdu. C'est précisément ce qui se produit dans le rapport à l'aura. En définitive, il n'est pas étonnant que Benjamin, cité par Didi-Huberman dans son essai, explique que l'aura est un symptôme³³, car son aspect à la fois éclatant (son puissant regard posé sur nous) et dissimulé (un processus inconscient) correspond parfaitement à la définition suggérée dans *Devant l'image*. L'individu voit une image, se sent soudainement effleuré par son regard, puis une angoisse sourde, interne le traverse. Quelque chose dans l'image a interpellé, de manière inconsciente, le regardant et l'a placé dans une position paradoxale entre le proche et le lointain, la proximité et la perte.

On le constate, les concepts que nous présentons ici sont tous reliés et nous informent que l'acte de voir qui implique une image dans laquelle est enchâssé le vide déclenche une expérience troublante chez le regardant. Pour participer à cette relation particulière avec le visible, il faut alors emprunter le sentier dialectique pour concilier les forces paradoxales en jeu. En outre, plusieurs sortes d'images sont propices à l'expérimentation d'un tel phénomène. Nous consacrerons donc les prochaines lignes à l'étude de certaines formes d'images auratiques, soit l'image-contact, l'apparition, le visage et son image, et l'empreinte.

³⁰ Notons au passage que l'objet auratique peut prendre la forme d'une image, qui, selon le passage cité ci-dessus, produirait à son tour différentes images, mais cette fois-ci dans la psyché.

³¹ Didi-Huberman rappelle précisément dans son essai que Walter Benjamin concevait la mémoire dans cette optique du travail dialectique.

³² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 130.

³³ *Ibid.*, p 107.

1.4.1 Certaines formes d'images auratiques

Cette idée de la double distance résonne clairement avec l'«image-contact», notion discutée dans l'essai *Phasmes*. Le proche et le lointain ne renvoient pas qu'à des considérations visuelles, mais aussi physiques, tactiles. Déjà, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, l'auteur écrivait que « [...] voir ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du *toucher*.³⁴ » Une dimension haptique peut donc être à l'œuvre dans l'acte de voir. Les images-contacts deviennent alors propices à la rencontre, voire à l'hybridation de ces deux sens. Ainsi, Didi-Huberman explique qu'il existe des images qui peuvent nous toucher. Le terme «toucher» signifie ici tant un lien physique qu'émotionnel. Le théoricien souligne que les images-contacts n'offrent pas un contact direct entre ce qu'elles représentent et le regardant, mais qu'elles «imposent à la distance optique un quelconque symptôme d'adhérence³⁵». Ainsi, le regardant n'est pas en contact directement, physiquement, mais il sent que son voir est touché. De manière inverse, ce type d'image peut aussi maintenir une distance dans le contact, faisant en sorte qu'il est possible de «sentir *voir notre toucher*³⁶». L'image-contact n'est donc pas uniquement cet objet visible qui peut nous toucher, mais qui peut aussi, dans le contact, voir ce toucher. Didi-Huberman parle d'une telle situation comme du «tâtonnement dialectique» d'une main voulant voir et d'un œil essayant de toucher³⁷. Il est intéressant de noter au passage l'utilisation du mot «symptôme» dans la citation plus haut. En effet, au contact tactile se superpose une dimension psychologique, à la source de ce pouvoir d'adhérence, car les raisons pour lesquelles une certaine image provoque chez le regardant une sensation de proximité dans la distance se trouvent forcément dans l'univers psychique. L'auteur nous dit, au début du texte, que les images-contacts nous rattrapent, nous saisissent et peuvent avoir un puissant effet sur nous. Elles peuvent ainsi nous manipuler, voire nous faire du mal. Elles peuvent même faire du regardant l'objet de leur dévoration³⁸. Ce pouvoir, nous l'avons vu, s'exerce sur le regardant

³⁴ *Ibid.*, p.11.

³⁵ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 28.

si ce dernier y est réceptif psychologiquement. Un phénomène similaire s'observe dans la prochaine forme d'image auratique.

Le caractère imprévu, inattendu, associé à l'aura, trouve son écho dans l'apparition, autre notion abordée dans l'ouvrage *Phasmes*. «N'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler [...]»³⁹ avance Didi-Huberman en début de texte. Ce qui ne pose pas de problème au code de la ressemblance, ce que le regard capte simplement, ne peut donc pas apparaître. Lorsque la lisibilité du visible devient embrouillée, les conditions propices à une apparition sont réunies. L'historien de l'art explique l'apparition par le récit d'une visite au Jardin des Plantes dans lequel il décrit la découverte des phasmes, soit des insectes qui ressemblent à de minces branches d'arbres. Devant ces animaux, nous pensons d'abord voir des végétaux. Puis, l'apparition se produit. En prenant conscience de la véritable nature de ces entités, nous sommes confrontés à une série de paradoxes, car l'imitation est si parfaite qu'elle supprime le modèle de départ⁴⁰. De plus, le phasme suscite la peur puisqu'il est dissemblant, et qu'une fois qu'on a établi qu'il s'agit d'un animal, il est impossible de reconnaître l'animal en lui⁴¹. Enfin, «[t]out ce qui [...] apparaît s'avère une puissance du dissemblable»⁴², conclue Didi-Huberman. Ainsi, l'élément de dissemblance est au cœur de l'image qui apparaît. En effet, cette dernière provoque un choc pour l'individu, et, lorsqu'elle s'écarte des codes de lisibilité et qu'elle devient difficile à saisir, une angoisse peut suivre. Ces caractéristiques de l'apparition rappellent clairement la dynamique du voir, dans laquelle le regard se trouve fracturé. La notion de double distance est également présente, car l'apparition se produit devant nous; nous la croyons proche, mais elle est peut-être difficile à appréhender, à déchiffrer. La «puissance du dissemblable» l'éloigne de nous et rappelle une forme de perte, de vide. L'apparition, en nous déstabilisant et en brouillant nos repères, révèle encore une fois un trouble psychique chez le regardant; elle devient un symptôme. De manière différente, d'autres sortes d'images auratiques peuvent également susciter une inquiétude chez l'individu, notamment le visage.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 20.

«Le propre d'une *face*, c'est bien sûr de se tenir en face de nous. C'est, aussi, de faire du face-à-face une relation de *regard*⁴³» affirme Didi-Huberman. Il ajoute qu'il n'est pas nécessaire de voir précisément un visage pour qu'il nous regarde, il suffit que nous l'investissions de cette capacité. Son ombre, sa silhouette lui sont suffisantes pour que l'on se croit regardé. Son aura déclenche alors, chez le regardant, diverses émotions. Le visage est sans doute l'élément pour lequel la notion d'aura s'applique avec la plus grande évidence. Parce que sa physionomie lui confère d'emblée la possibilité de lever sur nous ses yeux pour nous renvoyer notre regard, il ne nécessite pas un travail d'anthropomorphisme, essentiel au processus auratique selon Benjamin⁴⁴.

À même le visage, le regard est également en mesure de produire des images. Ainsi, lorsque nous sommes en présence d'un autre individu, que nous le voyons concrètement, il peut se produire une certaine interaction qu'Augustin Besnier aborde dans son essai *L'épreuve du regard*. Lui aussi empruntant aux théories de Benjamin, il explique que des images peuvent émaner d'une personne et porter la marque de son regard. Alors, on sent qu'elles nous regardent, on sent leur aura. Besnier⁴⁵ donnait l'exemple d'un mourant qui, dans ses derniers moments, à cause de la situation dramatique, libère des images imprégnées d'une puissance pour ceux qui l'entourent. Le même principe s'applique également chez l'orateur, lorsqu'il livre un discours enflammé, rendant visible, en images, ses paroles sous l'effet de l'émotion. «Qu'elles soient perçues au fond des yeux d'un mourant ou projetées par la force de l'éloquence, les images passent par un regard dont elles conservent la trace. Elles sont à leur tour dotées d'yeux faisant autorité sur les regards qu'elles croisent⁴⁶», résume Besnier. Les images vues par une personne et emmagasinées en elle peuvent ainsi, lors d'événements émotionnellement forts, ressortir par le regard et en conserver l'empreinte. Elles revêtent alors un caractère auratique. La double distance se fait donc sentir, car elles nous semblent proches, nées d'une rencontre avec un autre individu, mais elles demeurent inaccessibles puisque elles sont les morceaux de la vie d'autrui que nous ne pourrions jamais

⁴³ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 55.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵ Nous reprenons les exemples chez Besnier, qu'il emprunte à son tour à d'autres auteurs, comme Benjamin et Longin.

⁴⁶ Augustin Besnier, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 62.

vivre⁴⁷. Cette dynamique entre le proximité et éloignement est également au centre de la manifestation de l'aura du prochain type d'image : l'empreinte.

Lorsqu'un objet touche un substrat, il y laisse une trace, son empreinte. Devant celle-ci, nous avons affaire à l'indice d'un contact passé, de la dualité entre présence et absence. En effet, ce qui a laissé sa marque était là, et ce que nous voyons en est un fragment mais, justement, ce n'en est qu'un fragment; l'objet n'y est plus. Didi-Huberman écrit que les empreintes présentent un important aspect dialectique en condensant à la fois présence et absence, proximité et écart : « Leur pouvoir, leur magie tiennent précisément à cette capacité qu'elles ont d'*imposer* quelque chose de l'ordre du lien, de l'emprise et du contact, alors même qu'elles ne présentent qu'un espace évidé, un écart, une trace de disparition⁴⁸ ». Cette citation précise que, même si l'empreinte n'est que le reste d'une impression physique, elle demeure porteuse de la forme qui l'a produite. À ce titre, elle met en contact avec la double distance et a le pouvoir d'inquiéter le regard. Aussi, elle est capable de regarder à son tour le regardant. Ainsi, l'empreinte manifeste son aura, qui est par ailleurs beaucoup plus forte quand nous avons la trace d'un visage. La sensation d'une présence persistante, dotée d'un regard, augmente la puissance de la trace. L'auteur offre l'exemple du saint suaire, sur lequel serait imprimé la face du Christ.

Dans la définition que nous donnions précédemment de l'empreinte, nous parlions d'un objet s'imprimant dans un substrat. À partir de là, objet et substrat peuvent renvoyer concrètement à n'importe quoi. Une forme assez peu typique et pourtant constamment présente dans le monde qui nous entoure consisterait en l'empreinte invisible de l'air par la parole. Dans son essai sur Pierre Fédida, *Gestes d'air et de pierre*, Didi-Huberman écrit quelques lignes à ce sujet. Ainsi, les mouvements de la langue et des lèvres, à l'origine de la parole, produiraient brièvement une trace dans l'air, source d'affects, d'émotions⁴⁹. Cependant, la parole n'affirme pas de façon continue sa puissance émotionnelle. Si un son,

⁴⁷ Nous venons d'aborder la notion d'empreinte pour expliquer la dynamique à l'œuvre dans ce type d'image. Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre.

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, p. 50-51.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 29.

un souffle (pour employer un terme utilisé par Fédida), une parole peuvent nous amener à ressentir diverses sensations, d'autres nous laissent indifférents. Bref, une conversation banale ne nous ébranle pas complètement par le simple fait que nous soyons en présence d'une empreinte aérienne. Le son voyageant dans l'air peut toutefois entretenir cette idée de la double distance, du locuteur qui était là mais qui ne l'est plus. Une distance infranchissable fait alors obstacle. D'une manière figurative, il est possible d'affirmer que le son lève sur nous ses yeux, nous regarde, en cela qu'un élément émotionnel se rattache à lui. Par contre, nous ne sommes plus vraiment dans l'acte de voir, mais dans une dynamique de l'audition. L'empreinte de l'air est donc difficile à classer : invisible et appartenant au domaine de l'ouïe, elle convoque tout de même la notion de double distance, d'aura.

En définitive, la place de l'image dans l'acte de voir, comme nous venons de le constater, est intimement liée à celle du regardant. Chaque image possède ses propres caractéristiques et peut soit passer inaperçue, soit nous toucher. Dans le second cas, le regard peut déceler quelque chose, un élément quelconque qui change toute la situation. «Savoir regarder une image, ce serait en quelque sorte se rendre capable de discerner *là où elle brûle*, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un "signe secret" d'une crise non apaisée, d'un symptôme. Là où la cendre n'est pas refroidie⁵⁰» propose Didi-Huberman. Alors, le regardant investit l'image du pouvoir de lui rendre son regard. Il s'agit de l'aura, du symptôme à l'œuvre dans l'image, mais qui, en fin de compte, serait l'écho du symptôme présent chez le regardant, dans sa psyché. Ce dernier doit alors faire face à la perte, au vide avec lequel il se trouve en contact à cause de l'image. C'est pourquoi l'image-contact, l'apparition, le visage, l'image dans le regard et l'empreinte sont des formes auratiques. Pourtant, le théoricien ne se limite pas à ce concept pour expliquer le fonctionnement de l'acte de voir. Il se tourne en effet du côté de l'inquiétante étrangeté freudienne.

1.5 Au cœur de l'acte de voir : l'image comme seuil

Grâce à l'inquiétante étrangeté, Didi-Huberman est capable d'arrimer toutes les notions que nous venons de résumer dans le précédent paragraphe. Un des problèmes que peut poser

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, «L'image brûle», p. 33.

l'aura⁵¹ vient du fait qu'elle peut colporter un certain mysticisme indésirable aux yeux de certains. L'auteur lui-même l'affirme quand il prétend que l'interprétation des images doit se produire dans un environnement plus neutre. Il propose donc de séculariser l'aura⁵². Avec l'inquiétante étrangeté, il trouve le moyen d'arriver à ses fins, sans trahir la pensée de Benjamin, car, comme il le fait remarquer, ce concept de Freud est relié au côté étrange et singulier de l'image auratique⁵³. De plus, il permet de cristalliser dans l'aura le «pouvoir du regard, du désir et de la mémoire tout ensemble [...] [bref, le] pouvoir de la distance⁵⁴». En effet, l'inquiétante étrangeté se caractérise, comme l'aura, par le fait que le regardant se sent soudainement regardé à son tour par ce qu'il voit. Surtout, une telle apparition fait vivre au regardant l'expérience de la double distance. Voir et perdre se trouvent à nouveau réunis dans l'inquiétante étrangeté, et s'y joint une des notions-clés de Freud : le refoulement. En se sentant regardé par une image auratique, il s'agirait du retour du refoulé. L'angoisse émanant de la faille créée par le choc visuel trouve son explication dans la psychanalyse.

Ouvrons ici une parenthèse pour revenir sur l'acte de voir et le rôle du regardant, à la lumière de la psychanalyse. Nous l'avons dit : une image, par son aspect auratique, peut secouer un individu sur le plan émotionnel. Des éléments présents dans la psyché réagissent alors avec ce qui est vu. Pourtant, l'accumulation de ces expériences dans la mémoire origine elle aussi du rapport avec le visible. Besnier, puisant dans l'approche freudienne de Benjamin, définit un tel choc comme «une excitation extérieure dont la trop grande intensité ébranle l'organisme humain⁵⁵». Ce choc peut être difficile à gérer. La conscience joue alors un rôle de premier plan pour le parer en le révélant. Pour y arriver, elle doit mettre l'individu devant l'image de ce trouble, qui se trouve ainsi extériorisé. De cette façon, la conscience cherche à prévenir la formation de traces que pourrait laisser le choc, empreintes néfastes d'un contact traumatisant. Une fois faite la mise en image, cette dernière peut alors laisser son empreinte psychologique. Besnier écrit :

⁵¹ Nous n'aborderons cette problématique que brièvement, car elle ne nous est pas vraiment utile pour le sujet du présent travail. Nous la mentionnons uniquement pour mieux comprendre le parcours théorique de Didi-Huberman, l'évolution de sa pensée.

⁵² Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, p. 52.

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 179.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁵ Augustin Besnier, *L'épreuve du regard*, p. 48-49.

Sans doute l'image peut-elle être considérée à son tour comme un nouveau choc. Son parcours est en effet le même : elle traverse les yeux, infiltre la conscience en y laissant sa trace et finit par se loger là où la main de l'homme n'a prise. De son siège, elle observe les choses à travers la conscience et pare les événements qu'elle reflète tel un miroir refoulant. À la différence du trauma, c'est donc l'image de l'expérience vécue qui domine, non l'événement lui-même.⁵⁶

On le comprend, la production d'une image du déclencheur du choc n'élimine pas complètement le trouble. On se retrouve alors dans la même dynamique de l'image qui nous regarde, d'où ce nouvel impact, mais qui est de nature différente. Cet aspect refoulant identifié par Besnier montre que les événements difficiles nous obligent à les mettre en images afin de les intérioriser. Cachées dans la mémoire quelque part en nous, ces images ressurgissent lorsque le voir est inquiété. Reprenons à notre tour, à l'instar de Didi-Huberman, l'exemple du protagoniste de Joyce. Le décès de la mère, le personnage a dû s'en dissocier, en produire une image, qu'il a par la suite incorporée. Quand il est angoissé par la vue de l'océan, l'image refoulée refait alors surface en lui. Il est également possible d'établir un lien avec les quatre photographies d'Auschwitz. En effet, si ces clichés ne sont pas des images mentales (prêtes à être emmagasinées dans la psyché), elles peuvent tout de même participer au processus visant à amortir le choc du trauma.

Revenons maintenant à l'inquiétante étrangeté et à un autre élément lié à ce phénomène, soit la désorientation. Une telle expérience se produit lorsque nous ne pouvons plus distinguer ce qui est devant nous de ce qui ne l'est pas, ou encore si l'endroit vers lequel nous nous dirigeons n'est pas en définitive le dedans duquel nous sommes prisonniers⁵⁷. Surtout, comme le fait remarquer le théoricien de l'art, la désorientation « implique en même temps d'être déchirés de l'autre et d'être déchirés de nous-même, en nous même⁵⁸ », c'est-à-dire que nous subissons une perte, que nous sommes alors confrontés à l'absence. Nous retournons ici à la scission du regard, élément à la source du parcours philosophique proposé dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Didi-Huberman révèle cependant que, de manière paradoxale, cette faille se produit quand la désorientation est causée par la disparition d'une

⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 183.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 183.

limite, et, finalement, par l'ouverture d'un seuil. Il utilise à nouveau son exemple tiré d'un personnage de Joyce pour expliquer sa pensée. En effet, en regardant la mer qui le renvoie à la mort de sa mère, s'estompe en lui une limite. Les choses ne sont plus lues, comprises de manière conventionnelle : la mer n'est plus seulement un paysage aquatique empreint d'esthétisme, elle est investie d'un sens nouveau par le regard de l'homme. Celui-ci se tient alors *sur* le seuil, car il est entre l'océan et la mémoire de son deuil qui le regarde. Le seuil s'incarne donc dans la douloureuse béance interne que doit porter le personnage⁵⁹. Dans une telle position, ce dernier semble figé, prisonnier, incapable de le dépasser, de revenir à un état normal des choses.

En somme, la posture *sur* le seuil, que Didi-Huberman qualifie d'«inconfortable⁶⁰», est fondamentale à la dynamique de l'acte de voir. Elle est par ailleurs à la base de la définition qu'il propose de l'expérience du regard :

Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair. Cela veut juste dire – et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique – que *l'image est structurée comme un seuil*.⁶¹

Ces lignes permettent de condenser toutes les notions que nous avons abordées jusqu'ici en jetant un pont entre le regardant et le regardé, et en expliquant la relation entre ce regard inquiet et cette image auratique, étrangement inquiétante. Ainsi, quand regarder se veut une question d'être (et non d'avoir, de possession), c'est-à-dire quand le regardant est frappé par la double distance, avec l'image proche mais à jamais lointaine, nous avons affaire à une image construite comme un seuil. L'auteur relève que, pour que l'image devienne l'écho de nos souffrances psychologiques, elle doit présenter la structure du seuil, ce qu'il nomme «géométrie fondamentale⁶²». Le squelette de l'image sert donc d'étincelle pour rallumer la braise, ces éléments tapis dans notre psyché qui, une fois ravivés, provoque l'inquiétude dans le regard, la scission interne qui donne au regardé tout son pouvoir sur nous. Cette métaphore du feu, nous l'empruntons à l'auteur et à son texte *L'image brûle*. «L'image brûle, écrit-il :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁶¹ *Ibid.*, p. 192.

⁶² *Ibid.*, p. 193.

elle s'enflamme, elle nous consume en retour.⁶³» Ainsi, l'image donne naissance au feu, soit le choc qui secoue le regardant. Ses flammes se propageant dans le regard de ce dernier, elle provoque la scission, ou, de manière plus forte, «nous consume». Didi-Huberman aborde aussi cette force de l'image, dans *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, lorsqu'il explique qu'elle est à la fois «gardienne d'un tombeau [...] et de son ouverture⁶⁴». Le tombeau se rapporte ici à ce qui est refoulé, et l'ouverture au retour du refoulé. L'image semble donc très puissante dans l'acte de voir. En effet, elle est non seulement construite pour se modeler sur le refoulé, mais en permettant son retour, elle est responsable de l'onde de choc à l'origine de la scission du regard.

Didi-Huberman donne comme exemple la porte et son encadrement, qui peut devenir l'image par excellence du seuil. En effet, la porte peut sembler infranchissable, car elle nous confine dans un entre-deux : entrer ou rester devant, deux possibilités qui nous ramènent à la perte. En choisissant de ne pas l'ouvrir, on ne gagne rien, on perd. En entrant, on peut espérer accéder à l'objet de notre désir, mais on peut ressentir «le *deuil* interminable, comme interminablement anticipé, de n'avoir jamais pu toucher au but⁶⁵». Lorsque la porte suscite une telle réaction chez le sujet placé devant elle, elle rappelle alors l'impossibilité du contact avec ce qu'on souhaite et est directement reliée au vide. Le pouvoir de l'image sur le regardant devient donc manifeste, car il s'agit de l'image de la porte qui catalyse chez lui le retour du refoulé (la perte, le deuil). Alors, l'individu, pris entre vouloir franchir la porte et anticiper le vide, se positionne dans son cadre, sur son seuil. Par ailleurs, nous pouvons offrir un autre exemple d'une incarnation du seuil, soit la fenêtre, qui n'est pas étrangère à l'univers de Marguerite Duras. En effet, Florence de Chalonge écrit :

L'introduction dans le récit d'une fenêtre, ou d'un autre objet interdisant l'accès direct, tactile, mais offert à l'exploration visuelle, est très fréquente : pour ne retenir que les exemples durassiens, on trouve des objets transparents («vitre», «baie vitrée», «véranda»), des objets réfléchissants («glace») ou en surplomb («balcon», «terrasse»).

⁶³ Georges Didi-Huberman, «L'image brûle», p. 12.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, p. 196.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁶ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 145.

Cette description fait ressortir que la fenêtre conjugue à la fois proximité et éloignement, devenant alors une forme du seuil visuel. Sans précipiter notre analyse des œuvres de Duras, nous pouvons dire que, dans *Le Vice-consul*, nous retrouvons le même phénomène. Par exemple, dans un passage du texte, on nous dit que tous les passants peuvent voir le vice-consul à travers une fenêtre de son appartement⁶⁷. Nous y reviendrons au chapitre suivant, mais disons tout de suite que le personnage génère le seuil lorsqu'il est regardé, notamment par la société consulaire. Dans ce cas, la frontière créée par la fenêtre fait ressortir davantage l'inaccessibilité qui caractérise l'homme.

Il est intéressant, et pertinent pour nous dans la suite de nos recherches, de relever un aspect récurrent dans la théorie de Didi-Huberman et qui concerne le seuil : l'importance de la lumière. Déjà, l'auteur parlait de «retour lumineux du refoulé⁶⁸» dans sa conception de l'image comme puissante souveraine du sort du refoulé. Puis, dans un texte tiré de *Phasmes*, il énonce l'idée qu'une lueur serait associée au seuil. La majeure partie de cet écrit consiste en l'analyse du bas-relief à l'intérieur d'un tombeau (un tombeau au musée de Leyde)⁶⁹. Après, nous retrouvons le résumé suivant de ce que l'historien de l'art entend par cette lueur : «Telle serait ici la magie, la lueur du seuil : un rythme visuel de l'arrêt et du passage, du devant et du dedans, du *là* et de l'*ici*. Une composition visuelle et temporelle imprévisible - «impraticable clarté», réalisme de l'obscur.⁷⁰» La lueur, de par sa définition, est une lumière faible, soudaine, éphémère, voire une trace⁷¹. Elle n'est pas tout à fait la pleine lumière, ni l'obscurité totale. Elle correspond à cet entre-deux caractéristique du seuil. Surtout, comme le montre l'extrait cité, elle rend compte du mouvement entre ce devant et ce dedans, du désir de franchir le seuil («l'impraticable clarté») et son impossibilité (le «réalisme obscur»). Aussi, le caractère impossible de la lueur se manifeste quand Didi-Huberman dit que l'image

⁶⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 90-91.

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, p. 196.

⁶⁹ Nous ne nous attarderons pas sur cet aspect du texte, car il ne nous servira pas concrètement dans les chapitres suivants. Nous nous servirons donc uniquement des conclusions générales esquissées sur la notion de seuil. Toutefois, notons simplement qu'il est encore ici question d'un tombeau, figure convoquée de manière récurrente par Didi-Huberman, car il s'agit d'une image typique du rapport à la double distance, à la perte et, évidemment, au deuil.

⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, p. 213.

⁷¹ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2009, p. 1487.

brûle. En effet, il souligne là «la possibilité visuelle ouverte par sa consommation même [celle de l'image] : vérité précieuse mais passagère, puisque vouée à s'éteindre (comme une bougie nous éclaire mais, en brûlant, se détruit elle-même)⁷²». Bref, la lueur, lumière indécise, vient éclairer le seuil, point infranchissable sur lequel se tient l'individu dont le regard est inquiet.

Nous l'avons montré, l'image est importante dans la dynamique de l'acte de voir. En outre, puisqu'elle n'offre jamais un vrai contact, qu'elle ne résout jamais la tension - même l'angoisse du seuil - nous pouvons nous demander pourquoi, justement, accepter la scission du voir et s'engager dans une relation visuelle qui ne nous offrira jamais ce que nous voulons. La réponse se trouve peut-être dans l'utilisation du terme «magie» cité plus haut. «Impossible» et «magie» créent une dynamique particulière dans la phrase. Pourtant, c'est bien ce que représente l'image : la magie de l'impossible. Nous devons alors voir cette «lueur magique» comme la possibilité de concilier brièvement le dedans et le devant, le proche et le loin. La lueur du seuil, le seuil lui-même, est cet impossible qui, malgré tout, s'approche le plus près du possible. L'«impossible rapport de chair à chair» que représente le seuil peut devenir la seule façon de combler le manque, même si, en définitive, ce n'est pas le cas. Didi-Huberman parle d'un «contact virtuel» où «un dedans touche presque un dehors⁷³»⁷⁴. Puis, il relève que les images dont la construction du seuil est la plus élaborée sont sans doute les plus intenses. Il semble donc évident que, si le seuil induit presque un contact, plus ce seuil est imposant et bien défini, plus il produira une réaction psychologique forte sur le regardant. Alors, malgré que l'image ne permette pas de transformer l'absence en présence, le regardant l'accepte comme elle est, et ce, avec sa puissance parfois douloureuse. On se rappelle en effet que l'auteur soulignait l'inconfort de la position sur le seuil. En dépit de tout, l'image apporte donc quelque chose.

En somme, l'acte du regard dans lequel une angoisse est présente repose, selon Didi-Huberman, sur la notion du seuil. Quand le regardant est troublé par l'image, c'est qu'il est

⁷² Georges Didi-Huberman, «L'image brûle», p. 51.

⁷³ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, p. 210.

⁷⁴ Didi-Huberman évoque ici, dans son essai, la réversion d'un seuil, quand ce dernier pivote presque sur lui-même. On comprend mieux son propos en reprenant son exemple tombeau avec un bas-relief à l'intérieur. La sculpture normalement sur le cercueil, pour les vivants, est placée avec le mort, dans son cercueil.

sous l'emprise de son pouvoir. Il se sent alors regardé par l'image. L'aura ou l'inquiétante étrangeté sont deux concepts utiles pour expliquer cette même réalité. De même, parce que l'image renvoie à la perte, elle est constituée comme un seuil et offre une proximité certaine, tout en maintenant une distance infranchissable. Images-contacts, apparition, visage, empreinte, sont tous des types d'images qui entretiennent une telle relation avec le regardant. Voilà, donc, ce que l'essayiste entend par *le seuil*. On comprend mieux comment, dans ce cas, de manière générale, cette notion théorique est en lien avec le rapport au regard chez les personnages du *Vice-consul* et d'*India Song*. Il nous faut maintenant présenter plus précisément comment se développe la posture du seuil dans les deux histoires indiennes.

CHAPITRE 2

LE VICE-CONSUL : UNE ŒUVRE DU REGARD

2.1 *Le Vice-consul* ou la prolifération des regards

« [...] *Le Vice-Consul*, c'est le jeu des regards¹ » écrivait Jean-Louis Bory en 1966. Dès la parution du roman, la présence insistante du regard y avait été remarquée. En effet, ce récit de Duras propose une histoire dans laquelle se multiplient divers éléments associés au paradigme de la vue : « [...] Charles Rossett baisse les yeux. C'est clair. Le vice-consul a vu aussi. Il regarde une fougère fragile, il palpe la tige noire. Il vient d'apercevoir l'ambassadeur [...].² » Dans ce court passage, assez représentatif du texte, on retrouve les mots «yeux», «vu», «regarde» et «apercevoir». On le constate donc : la prolifération des regards apparaît comme un élément fondamental du roman. Par contre, ce n'est pas seulement leur quantité qui importe, mais bien leur finalité. Ainsi, le rapport au visible pourrait évoluer de diverses façons, mais il se développe autour de la notion de seuil. En effet, les acteurs du récit ne peuvent jamais entrer directement en contact. Ils sont limités à un lien visuel qui les unit d'une certaine façon. Cette situation renvoie à notre problématique, qui cherche à montrer comment le regard et l'image laissent les protagonistes sur le seuil. Le présent chapitre sera donc pour nous l'occasion d'analyser cette dynamique relationnelle particulière.

Avant d'amorcer notre étude, il nous faut cependant préciser où nous nous situons par rapport à certains textes critiques du *Vice-consul* (et finalement d'*India Song*). Nous y avons fait allusion au premier chapitre, Sylvie Loignon a déjà abordé la place du regard et de l'image chez l'auteur, notamment dans *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Par contre, sa lecture suggère qu'une certaine perversion est à l'œuvre chez les personnages,

¹ Sophie Bogaert (textes réunis et présentés par), *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, Paris, Éditions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 177.

² Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 97.

surtout chez le vice-consul. Ainsi, le voyeurisme³ et l'exhibitionnisme⁴, entre autres, seraient à l'origine de certains comportements reliés au regard. Bien que ses conclusions soient valables, nous pensons qu'il est possible de concevoir autrement l'histoire indienne, sans recourir à ces notions précises de psychologie et de psychanalyse. En ce sens, notre démarche trouve écho dans celle de Christiane Blot-Labarrère. Dans un article sur le personnage de Jean-Marc de H., l'auteur attaque sans ménagement l'utilisation, par les critiques, des troubles psychiques et sexuels :

Or, c'est à partir de ce dialogue [situé à la page 80 du *Vice-consul*] et des passages où le Vice-consul regarde et touche la fameuse bicyclette d'Anne-Marie Stretter, un moment abandonné, que les glossateurs font leurs choux gras de l'exhibitionnisme, du voyeurisme et de l'onanisme.⁵

On le comprend, par son ton évocateur, Blot-Labarrère réfute complètement la thèse de la perversion. Pour notre part, nous ne voulons pas régler le débat sur la question, mais simplement situer notre approche dans le spectre critique de ces œuvres de Duras. Nous croyons donc qu'en utilisant les travaux de Didi-Huberman, nous pouvons offrir un point de vue différent de celui de Sylvie Loignon, en nous éloignant des concepts d'exhibitionnisme et de voyeurisme. Nous pensons que les ouvrages de l'historien de l'art peuvent nous fournir un point d'appui intéressant pour aborder des textes sur lesquelles plusieurs personnes ont disserté. Cet éclaircissement apporté, nous pouvons maintenant plonger au cœur des relations interpersonnelles présentes dans *Le Vice-consul*.

³ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 182-183. Nous donnons ces pages (et celle de la prochaine note de bas de page) à titre d'exemple d'endroits où l'essayiste a recours à de tels concepts.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ Christiane Blot-Labarrère, « "L'homme vierge de Lahore" Une approche du héros éponyme dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras », In *Marguerite Duras 1 les récits des différences sexuelles*, textes réunis et présentés par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, Paris-Caen, Lettres modernes minard, 2005, p. 86.

2.2 Le développement du seuil

2.2.1 Quelques précisions sur la notion du seuil

Nous avons présenté, au chapitre précédent, plusieurs éléments de la théorie de Didi-Huberman. Toutefois, il semble pertinent de revenir sur le concept du seuil, dont nous nous servirons tout au long de l'analyse du texte de Duras. Un aspect important de cette structure visuelle sera essentiel pour rendre compte des rapports entre les personnages : le seuil impose un rapport à la mort. Ainsi, au début de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, le théoricien écrit que «chaque chose à voir [...] devient inéluctable lorsqu'une perte la supporte [...] et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante.⁶» La «perte» inscrite dans l'image est donc l'élément central dans la scission du voir et dans l'élaboration du seuil, car elle explique la présence de la double distance et le caractère impossible associé à un tel rapport visuel. Elle peut toutefois se manifester de différentes manières. Dans *Le Vice-consul*, comme nous le verrons, il s'agit de la mort, présente chez certains personnages, qui crée la frontière entre eux et le regardant. Devant eux se déploient des forces complexes et contradictoires avec lesquelles il faut composer, puisque le regardant est alors confronté tant à la vie qu'à la mort. Par ailleurs, la dynamique dialectique n'est pas uniquement perceptible chez ces individus ; elle l'est aussi dans l'espace. Comme dans l'exemple de la porte et de la désorientation proposé par Didi-Huberman, rappelons que le seuil peut également s'apparenter à une désorientation spatiale. En face de la porte, extérieur et intérieur peuvent se confondre et rendre perceptible la perte, tel que nous l'avons montré au premier chapitre. Nous verrons donc que les acteurs du récit sont non seulement sur le seuil dans leur rapport interpersonnels, mais aussi dans l'environnement qui les entoure. Arrêtons-nous d'abord pour observer comment le paysage du continent asiatique contribue à générer cette posture particulière.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 13.

2.2.2 Le décor des Indes et le développement du seuil

Le concept du seuil appelle l'idée d'une limite, d'une frontière. En effet, souvenons-nous que, selon Didi-Huberman, l'image implique la structure du *dedans-devant*. Être sur le seuil en regardant signifie donc être dans un entre-deux permanent, face à une distance infranchissable. Ainsi, dans le roman, l'atmosphère et la géographie sont incertaines. La lumière, tant à Calcutta que durant l'errance de la mendiante, est sans doute l'élément le plus évident qui évoque le seuil. À de nombreuses reprises, il est question de la lumière crépusculaire dans laquelle baignent les personnages. Le terme «crépuscule» peut se définir comme une lueur, une lumière incertaine⁷, ce qui est en lien avec la lueur du seuil proposée par Didi-Huberman. Aussi, dans le récit de Peter Morgan, on peut lire : «Avec cette lumière crépusculaire des choses doivent s'achever et d'autres recommencer.⁸» Nous décelons donc dans la description de l'éclairage les mouvements contradictoires (et dialectiques) associés à la position du seuil. De même, la lourdeur de l'air et la chaleur suffocante de la mousson sont rattachées à l'inconfort de cette posture et à son immobilité (en raison de la distance permanente). Il est même suggéré que cette chaleur peut pousser une personne vers la folie : « La sueur, le corps source de sueur, ruisselle, c'est à devenir fou cette chaleur de la mousson, les idées ne se rassemblent plus, elles se brûlent, elles se repoussent, la peur règne, et elle seulement.⁹» L'environnement indien peut donc influencer les comportements des protagonistes et leurs rapports les uns aux autres, surtout quand, comme nous l'avons constaté, la folie peut provoquer la scission du voir.

La géographie joue également un rôle central dans l'élaboration du seuil. Elle est surtout présente dans le roman de Peter Morgan sur la pauvresse. Madeleine Borgomano, dans un article sur l'histoire de la mendiante à travers le corpus durassien, écrit ceci sur le lieu de l'errance de la jeune fille : « [...] c'est [...] la plaine indochinoise, coupée de rizières et de marécages, où la terre et l'eau se mêlent pour composer un milieu incertain et mouvant.¹⁰»

⁷ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2009, p. 582.

⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰ Madeleine Borgomano, «L'histoire de la mendiante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras», *Poétique*, vol. 12, no 48, 1981, p. 481.

Alors, sur le chemin de la perdition, la mendiante évolue dans un environnement inconnu qui devient le miroir de son tourment intérieur. « En avant ne veut plus rien dire¹¹ » écrit ainsi Peter Morgan. Dans cette dynamique du dedans et du devant, la place des fleuves revêt aussi une grande importance. En effet, les cours d'eau déchirent la terre et forment un milieu aquatique complètement différent, voire effrayant, comme l'illustre ce passage : « Les eaux du Tonlé-Sap sont étales, leur courant invisible, elles sont terreuses, elles font peur.¹² » Le fleuve représente alors le point ultime de la perdition. Pourtant, la mendiante reste sur le seuil du fleuve, en suivant les rivages tout au long de son périple : « Pourquoi ce périple-là ? Pourquoi ? A-t-elle suivi des oiseaux¹³ plutôt qu'une route ? Les anciens passages de caravanes chinoises du thé ? Non. Entre les arbres, sur les berges non plantées, là où la place se trouvait, elle a posé les pieds et elle a marché.¹⁴ » En effet, plutôt que d'emprunter un chemin facilement praticable, elle est restée devant l'eau, en la suivant. Enfin, George Crawn, un invité d'Anne-Marie Stretter, suggère l'hypothèse suivante : « Ce serait dans le Gange... en définitive que... qu'elle s'est perdue, qu'elle a trouvé comment se perdre il me semble, elle a oublié, ne sait plus qu'elle est la fille de X ou de Y, plus d'ennui pour elle [...].¹⁵ » En plongeant dans le fleuve, la mendiante aurait quitté le seuil et plongé dans le néant, purificateur de toute trace du passé. La lecture de Crawn nous permet donc de mieux comprendre la position dans laquelle se trouve la femme : elle est au-delà du seuil, elle a tout perdu. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi le personnage est essentiellement le regardé et non le regardant. Sans mémoire où sont rangés des éléments susceptibles de participer à la scission du voir, la mendiante ne peut tout simplement plus se trouver sur le seuil. Nous reviendrons sur le cas de la mendiante en fin d'analyse. Toutefois, retenons que la géographie influence la manière dont sont vécus les rapports entre les personnages. Il nous faut maintenant approfondir notre étude de leurs échanges visuels et comprendre comment se développe la position du seuil.

¹¹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ Le père de la mendiante, avant qu'elle soit chassée, lui a dit qu'un membre de la famille pourrait peut-être l'accueillir chez lui, dans la plaine des Oiseaux.

¹⁴ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 60.

¹⁵ *Ibid.*, p. 181.

2.2.3 L'inquiétude du regard : le triumvirat à la source de la scission du voir

La théorie de Didi-Huberman concerne le rapport entre le regard et certaines œuvres d'art. Il s'agit d'aborder la réaction qui se produit chez un regardant, placé devant un objet inanimé. Pourtant, dans *Le Vice-consul*, nous avons affaire à une situation différente, mettant en scène deux individus. Prenons donc ici avantage de la conception de l'image (le regardé) plutôt large du théoricien, qui la définit comme l'objet du voir¹⁶. Si dans le roman les personnages sont inscrits dans une dynamique d'échange visuel, il faut noter que le rôle du regardé incombe davantage à certains individus : la mendiante, Jean-Marc de H. et Anne-Marie Stretter. Dans *Soleil noir*, Julia Kristeva opérait déjà un rapprochement entre eux¹⁷ : «Le trio de ces désaxés – la bonzesse, le vice-consul, la déprimée – tisse un univers qui échappe aux autres personnages du roman, fussent-ils les plus attachés à l'ambassadrice.¹⁸» Pour des raisons différentes, ces personnes attirent le regard des autres. En effet, la mendiante captive les Européens à Calcutta, parce qu'elle semble venir d'un pays lointain et qu'elle vit dans des conditions inhumaines sans jamais être infectée par la lèpre. Jean-Marc de H., pour sa part, à cause de son comportement violent à Lahore, intrigue. On cherche une explication quelconque, dans son passé ou ailleurs, pour comprendre ce qui l'a fait déraiser. Enfin, Anne-Marie Stretter suscite l'intérêt parce que son passé, ses occupations et ses amours sont nébuleux. Toutefois, les membres du triumvirat partagent une caractéristique commune fondamentale : ils confrontent le regardant à la perte, au vide, à la mort, et sont ainsi capables d'induire l'inquiétude du regard, la fracture interne chez le regardant. En les identifiant comme pôles d'attraction et dépositaires de la mort, nous comprenons qu'ils sont susceptibles de devenir l'élément central dans l'élaboration du seuil. Nous étudierons donc maintenant comment se développent les relations entre ces trois personnages et ceux qui les regardent.

¹⁶ George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 192.

¹⁷ D'autres chercheurs ont également relevé une ressemblance entre ces trois individus. Mentionnons notamment Christiane Blot-Labarrère, qui écrit que *Le Vice-consul* déploie trois personnages principaux, qui sont encore une fois Jean-Marc de H., Anne-Marie Stretter et la mendiante. Elle souligne cette caractéristique dans l'article «L'homme vierge de Lahore» Une approche du héros éponyme dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras, à la page 81.

¹⁸ Julia Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 256.

2.2.4 Le vice-consul dans le rôle du regardé

Afin d'expliquer la manière dont se crée le seuil du regard dans leur relation avec Jean-Marc de H., nous nous arrêterons sur trois personnages qui le regardent : la société consulaire¹⁹, Charles Rossett et Anne-Marie Stretter. Nous verrons, avec ces exemples, comment l'expérience de la frontière peut être vécue différemment pour chaque personnage.

Il nous faut d'abord définir ce qui, chez Jean-Marc de H., perturbe l'individu qui le regarde. Le malaise ressenti à la vue du personnage nous amène à convoquer une notion que nous avons abordée avec Didi-Huberman : l'apparition. En effet, le comportement du vice-consul a révélé à cet univers de diplomates la nature sombre et insoupçonnée d'un de ses membres. Dans une société restreinte et fermée, les liens se nouent plus facilement entre les gens. L'identité se fonde en partie sur l'appartenance au groupe. Les actes du vice-consul ont produit le même effet dans le monde Blanc à Calcutta²⁰ que les phasmes sur le visiteur qui les découvre dans leur vivarium. Par contre, dans l'exemple des insectes, une vitre sépare le spectateur. Au contraire, en Inde, les Européens partagent tous la même enclave²¹. Pour eux, ce n'est pas comme une visite au zoo, mais bien une marche directement dans la forêt. La réaction à l'apparition est donc encore plus vive. Rappelons-nous que, selon Didi-Huberman, seul ce qui est dissimulé peut apparaître. Le comportement violent du vice-consul, une personne dont le domaine professionnel est généralement associé à une classe sociale privilégiée, ne peut donc que surprendre. Surtout, l'apparition choque le regardant parce qu'elle attaque les codes de lisibilité du regardé et interfère dans sa compréhension. En outre, certains traits physiques de Jean-Marc de H. contribuent à renforcer l'idée d'apparition,

¹⁹ Nous prenons ici la société consulaire dans son ensemble, comme un groupe uni, une entité possédant un seul regard. De fait, le texte lui-même homogénéise ces individus, qui ne sont ni nommés, ni décrits, mais dont on a accès aux opinions, dites ou seulement pensées, sur le vice-consul. Par ailleurs, c'est surtout dans la scène de bal que s'observe cet amalgame des dignitaires dans le roman.

²⁰ Même si les gestes meurtriers de Jean-Marc de H. ne se sont pas produits à Calcutta, il est possible de croire que, à cause du caractère fermé de la société, l'onde de choc s'y soit également propagée.

²¹ À ce propos, on retrouve souvent, dans *Le Vice-consul*, des références aux grillages qui séparent les bâtiments européens, c'est-à-dire les ambassades, de la population indienne.

comme par exemple les caractéristiques reliées à sa voix²². Ainsi, sa partenaire de danse, l'épouse d'un dignitaire espagnol, fait l'expérience de cette perte des repères rattachée à l'apparition : «Elle s'écarte un peu de lui, elle n'ose pas le regarder. Elle dira que quelque chose l'a frappée dans la voix. Elle dira : Est-ce cela une voix blanche?²³» Ailleurs dans l'œuvre, on trouve également que sa voix est «sifflante²⁴» et «privée de timbre²⁵». Elle semble donc étrange, bizarre. Quelque chose cloche, mais puisque les qualificatifs sémantiquement différents se multiplient, elle demeure insaisissable. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que le regard et la voix participent à l'apparition. Aussi, d'autres caractéristiques physiologiques de l'homme, par leur normalité, tendent à favoriser le phénomène, comme le montre l'extrait suivant : «Aspect trompeur de la silhouette et du visage aux traits réguliers. Honneur du nom... abstinence terrifiante de l'homme de Lahore, de Lahore martyr, lépreux, dans quoi il a tué, sur quoi il a adjuré la mort de fondre.²⁶» On le constate, la découverte de quelque chose d'épouvantable, camouflé sous un extérieur normal, correspond à l'apparition. En somme, cette dernière contribue à la scission du regard chez ceux qui regardent le vice-consul.

Aussi, à Calcutta, on a l'impression que les gens sont incapables de cerner Jean-Marc de H. Alors qu'on apprend que les gens interrogent le directeur du Cercle européen, la seule personne avec qui il converse, on peut lire : « A Calcutta on veut savoir.²⁷» De même, durant toute la scène de bal, questions et opinions seront échangées entre les invités anonymes qui constituent la société consulaire. On cherche donc à savoir qui est vraiment le vice-consul. En effet, il traîne avec lui un passé étrange façonné de comportements non seulement incongrus, surtout pour un diplomate, mais criminels. Avant même d'arriver à Calcutta, sa réputation s'est bâtie sur ses meurtres et ses cris à Lahore, auxquels tout le monde veut trouver une quelconque justification, un moyen de comprendre l'incompréhensible. Quelle obscure force, tapie au plus profond de lui, a provoqué un tel dérapage? On fouille dans son enfance, sa

²² Notre analyse porte sur les éléments du regard et de l'image, et non sur la voix. Cependant, nous pensons que cet aspect sonore mérite d'être étudié ici parce qu'il fait partie des caractéristiques particulières du vice-consul et qu'il joue un rôle dans l'apparition.

²³ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁵ *Ibid.*, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

tante avance l'idée d'un élément déclencheur à Lahore même. Le mystère demeure. En définitive, la réaction que provoque Jean-Marc de H. reste inchangée : un inconfort qui varie du malaise à la peur. « Nous avons chez nous en ce moment un jeune et charmant ami anglais qui ne peut pas supporter la vue du vice-consul... Ce n'est pas de la peur à proprement parler, c'est un malaise... On fuit, oui, je l'avoue... je fuis un peu²⁸ » confesse ainsi M. Stretter à Charles Rossett, exprimant le sentiment général éprouvé pour l'homme en disgrâce. Quoiqu'en dise l'ambassadeur, le malaise finit par se transformer en peur lors de la scène du bal²⁹. D'où vient ce trouble? « Le vice-consul et Anne-Marie Stretter ont tous deux un "regard mort", dans lequel s'inscrit la mort [...] »³⁰ relève Loignon. Pour l'instant, laissons de côté le cas d'Anne-Marie Stretter et concentrons-nous sur celui du vice-consul. Le passage suivant illustre explicitement cette caractéristique du regard de Jean-Marc de H. : « L'ambassadeur esquisse de nouveau un mouvement de fuite. Il se ravise encore. Il doit parler à cet homme, lui, ce soir, à cet homme au regard mort, qui le regarde.³¹ » En somme, devant le vice-consul, le regardant sent que quelque chose d'autre que lui le regarde. Le personnage au regard mort devient alors l'incarnation de la mort et est susceptible de provoquer la scission du voir.

Afin de mieux comprendre Jean-Marc de H., il convient de revenir sur l'origine de la mort dans son regard. La société consulaire croit, entre autres, qu'il aurait pu réagir à quelque chose à Lahore. En fait, dans une logique en miroir, nous pouvons avancer que le vice-consul a été placé lui-même sur le seuil à Lahore. À la vue de cette ville, de sa misère, cette dernière lui aurait rendu son regard, provoquant chez lui une intense réaction. Les gens à Calcutta s'interrogent justement sur cette sensibilité particulière du personnage à voir Lahore comme personne d'autre : « On pense : S'il avait en lui une disposition à voir Lahore comme il l'a vue, le savait-il avant?³² » Plus tard, d'autres conjectures amènent l'idée suivante : « Il [le vice-consul] lui fallait voir Lahore pour être sûr de Lahore? [...] Et quand il a été confirmé

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ *Ibid.*, p. 142.

³⁰ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p. 297.

³¹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 119.

³² *Ibid.*, p. 135.

dans ce qu'il croyait qu'était Lahore avant de la voir il a appelé la mort sur Lahore.³³» La ville a donc réveillé des choses enfouies au plus profond de sa psyché. En la regardant en face, il se serait exposé à son regard sur lui. La scission interne serait ensuite apparue, et il n'aurait alors vu en Lahore que la mort. Au passage, remarquons la similitude phonétique entre «Lahore» et «la mort». Enfin, arrêtons-nous sur cet extrait :

Il [le vice-consul] appelait seulement la mort sur Lahore mais aucune autre malédiction d'aucune sorte qui eût témoigné que Lahore, à ces yeux, eût pu être créée donc défaite par quelque autre puissance que la mort. Et parfois, la mort lui paraissait sans doute trop, une croyance abjecte, une erreur encore, alors il appelait sur Lahore le feu, la mer, des calamités matérielles, logiques, d'un monde exploré.³⁴

La première phrase laisse entendre que la mort et Lahore se sont amalgamées pour le vice-consul. La seconde, par déduction logique, que la mort est la «calamité» suprême, celle d'un monde inconnu, qu'on ne peut pas comprendre. Alors, dans l'inconfort du seuil, Jean-Marc de H. a réagi. Il dit clairement à Anne-Marie Stretter qu'il lui était impossible d'être à Lahore³⁵. Il a donc combattu la mort par la mort, traversant le seuil pour détruire ce regardé insupportable. Ce faisant, il s'est lui-même perdu, et est devenu l'incarnation mortifère qu'on connaît. C'est d'ailleurs pourquoi la vue de cet homme est elle-même difficilement supportable pour la majorité des protagonistes du roman, notamment cet ami anglais de M. Stretter. À la lumière de ces explications, il nous faut maintenant aborder la manière dont se crée la posture du seuil chez la société consulaire, Charles Rossett et Anne-Marie Stretter.

Dans notre parcours des travaux de Didi-Huberman, au chapitre précédent, nous avons relevé que le regardant peut vouloir faire taire la scission du voir. Dans ce cas, les attitudes de la tautologie et de la croyance permettent de contourner le malaise. C'est exactement ce qui se produit avec la société consulaire de Calcutta dans son rapport avec le vice-consul. En effet, Jean-Marc de H. vit dans un isolement presque total. On l'ignore et il n'insiste pas pour renverser la situation. « Ce que deviennent ces paroles dans Calcutta, le vice-consul semble l'ignorer. Il l'ignore. Personne à part le directeur du Cercle, ne lui adresse la parole³⁶» peut-

³³ *Ibid.*, p. 137-138.

³⁴ *Ibid.*, p. 138-139.

³⁵ *Ibid.*, p. 126.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

on ainsi lire dans le roman, résumant la dynamique relationnelle entre le protagoniste et les autres Européens. Un tel rejet indifférent est pourtant plus complexe qu'il n'y paraît, comme le laisse entendre Philippe Sénart, dans un article de 1966 :

Autour du vice-consul, on fait le vide, on aménage une zone protégée où il erre, solitaire, le soir, sous les palmes, en sifflant *Indiana's Song*, et l'on chuchote, et l'on interroge, et l'on voudrait percer le mystère ; mais dès que le vice-consul s'approche, les mains tendues, pour offrir son secret, on le repousse. [...] Le vice-consul est fixé au centre d'un halo blafard et opaque. Il n'en sortira pas.³⁷

Les mouvements contradictoires, balançant entre l'intérêt et le rejet, sont indicateurs d'un inconfort dans la relation qu'entretient la société avec Jean-Marc de H. L'explication du seuil du regard permet de rendre compte de la situation entre eux. Nous l'avons dit, l'impression de la perte et de la mort que le vice-consul donne au regardant est susceptible de provoquer la scission du voir. Alors, pour la société consulaire, l'homme devient dangereux et constitue une menace à l'équilibre de cet univers fermé. La citation suivante, de l'essai de Sylvie Loignon sur le regard, propose cette explication pour justifier la menace ressentie par la société : « Le vice-consul incarne la possible folie qui pourrait saisir chacun des invités présents à la réception : il faut donc le mettre à l'écart.³⁸ » Par ailleurs, cette mort dans le regard peut s'apparenter avec la folie, la perte de tout repère. De même, à plusieurs reprises on s'interroge sur son état mental : « N'est-il pas fou cet homme, tout simplement fou ?³⁹ ». Mort et folie sont donc les éléments qui confrontent le regard de la société consulaire, et elles guettent, à Calcutta, les Européens, qui parfois se suicident lors de famines qui ne les affectent même pas⁴⁰. Alors, au lieu d'accepter la scission du voir, la société tient le personnage à l'écart. En définitive, par une attitude que nous pouvons rapprocher de celle de l'homme de la croyance, elle produit ce qui ressemble à la « construction fantasmatique et consolatrice » dont parlait Didi-Huberman. En effet, lors de la réception donnée par le couple Stretter, les « on dit » et leurs variantes (« on pense », « on parle », par exemple) se multiplient à un rythme soutenu. Les conversations, les interrogations, les hypothèses, bref la rumeur

³⁷ Sophie Bogaert (textes réunis et présentés par), *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, p. 195.

³⁸ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p. 215.

³⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 158.

⁴⁰ *Ibid.*, 161.

publique sert de moyen pour contourner la scission provoquée par le vice-consul. Plutôt que de crever le malaise ambiant, en faisant face directement à l'homme, la société préfère le rejeter et échanger entre elle sur le mystère du crime. En fait, ce n'est pas l'homme qui les intéresse, c'est la clé de l'énigme. À ce titre, Loignon observe que les dialogues des invités du bal, s'ils peuvent tenir du mode analytique, ont aussi l'apparence d'un interrogatoire policier⁴¹. Pourtant, en dépit de ses tentatives pour éluder la scission, la société consulaire ressent la fracture de son voir. Même si elle n'accepte pas d'être placée sur le seuil par rapport à Jean-Marc de H., elle y demeure prisonnière. Entre le malaise et le désir de lever le voile sur la vérité, elle paraît figée dans son rapport visuel au vice-consul. On comprend alors mieux pourquoi elle maintient son regard sur lui durant tout le récit et surtout comment la posture sur le seuil équilibre la dynamique relationnelle, qui reste inconfortable. Une fois la scission du regard créée, il n'est plus question d'y échapper. La société consulaire n'est cependant pas le seul personnage dont le regard se pose sur le vice-consul, comme nous le verrons à l'instant.

Si la société consulaire est présentée de manière essentiellement homogène, un personnage sort toutefois du lot : Charles Rossett. L'attaché de l'ambassadeur réagit en général comme le reste de la société ; il subit le malaise que cause la vue du vice-consul, il ressent la scission du voir. Souvent, c'est M. Stretter qui incite Rossett à lui parler, à établir un contact avec celui que tous rejettent. Les conversations de l'attaché avec Jean-Marc de H. se veulent donc un peu forcées. Malgré tout, il y a un lien d'établi. Contrairement à la société consulaire, Rossett parle avec l'homme. Il devient ainsi plus vulnérable à l'influence de son regard sur lui, tel que le montre cet extrait : « [Le vice-consul] parle très vite, il y a dans son regard une pénétration effrayante. Charles Rossett s'aperçoit qu'il éprouve une légère peur.⁴² » Quelques lignes plus loin, il est écrit que l'attaché croit que le vice-consul « délire⁴³ ». Sylvie Loignon fait remarquer que la folie dans le regard est insupportable pour Rossett⁴⁴. On l'apprend aussi lorsqu'il est en contact avec la mendicante : « La folie, je ne la supporte pas, c'est plus fort que moi, je ne peux, pas... le regard des fous, je ne le supporte pas... tout mais

⁴¹ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p.208.

⁴² Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 169.

⁴³ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁴ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p. 310.

la folie...⁴⁵» Ce regard fou serait donc ce qui est à l'origine de la scission chez lui. Par ailleurs, il est dit à quelques reprises que Rossett a de la difficulté à s'acclimater à Calcutta. Il est donc permis de croire que le regard de Jean-Marc de H. lui révèle l'intolérable folie qui pourrait le gagner. À ce propos, remarquons le parallèle qui existe entre ces deux hommes grâce à un exemple précis. À la page 165, Rossett pense à ce qu'a été la vie d'Anne-Marie Stretter. Cependant il est incapable de se représenter le visage de la femme plus jeune. Plus tard, dans sa chambre, en compagnie de l'attaché, le vice-consul énonce la même observation sur Anne-Marie Stretter, soit qu'il ne peut l'imaginer dans sa jeunesse. Sans le savoir, il dit tout haut ce que son invité pense intérieurement. Pourtant, immédiatement après, Rossett pense qu'il délire. Sombrierait-il alors lui-même dans la folie? La vue du vice-consul est donc l'ultime force qu'il ne peut éviter. Elle le met en face d'éléments inquiétants, enfouis dans sa psyché, qu'il préfère taire. Ainsi, son comportement avec le vice-consul laisse paraître tout l'inconfort que peut représenter cette scission. La position du seuil qu'il occupe semble d'autant plus déchirante qu'il pose des gestes d'amitié envers Jean-Marc de H. Par exemple, il s'inquiète pour lui lorsqu'on l'expulse de la réception. Ces signes de rapprochements révèlent une relation ambivalente entre ces deux hommes. Rossett éprouve de la répulsion pour le vice-consul, mais également une certaine attirance qui demeure inexpiquée. En somme, il se trouve sur le seuil par rapport à lui, car, en le regardant, il est confronté à la folie et à la mort, et est privé de tout rapprochement significatif. Pour sa part, Anne-Marie Stretter entretient avec Jean-Marc de H. un rapport d'une autre nature que nous explorerons maintenant.

Anne-Marie Stretter semble être le seul personnage qui vit une relation différente avec le vice-consul⁴⁶. L'aborder dans le rôle du regardant n'est pas une tâche simple, car, la majorité du temps, elle est elle-même au centre des regards. De plus, l'accent n'est mis que rarement sur le regard qu'elle lui jette. Tout de même, nous pensons qu'elle se trouve aussi sur le seuil, mais d'une autre manière. Déjà, le seul fait qu'elle ait invité Jean-Marc de H. à la réception semble incompréhensible pour la société consulaire⁴⁷. Contrastant avec le malaise généralisé,

⁴⁵ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 206.

⁴⁶ Le directeur de Cercle européen, un ivrogne, a aussi tissé un lien avec Jean-Marc de H. Cependant, il est beaucoup plus fondé sur les confidences du diplomate en disgrâce que sur un échange visuel.

⁴⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 93.

ce geste de la femme de l'ambassadeur révèle une attitude nouvelle, qu'on remarque lorsqu'elle danse avec lui : « Elle ne fait pas comme l'autre femme, elle n'écarte pas la tête pour voir le visage. Elle ne demande pas, ne reprend pas, n'invite pas à continuer.⁴⁸ » Pour comprendre comment Anne-Marie Stretter se trouve sur le seuil, utilisons cette phrase de l'analyse effectuée par Blot-Labarrère d'une scène d'*India Song* (qui est aussi appropriée pour comprendre notre étude du *Vice-consul*) : « [Anne-Marie Stretter] comprend et ne s'alarme pas.⁴⁹ » En effet, la femme de l'ambassadeur est consciente du vide que renvoie Jean-Marc de H. et ne cherche pas à l'éluder comme le reste de la société. Elle accepte la situation comme elle est et ne tente rien pour approfondir leur relation. Elle ne le repousse pas, va jusqu'à mentir pour lui « dans le bonheur⁵⁰ », mais sait que leur rapports n'iront pas plus loin. Elle le lui fait d'ailleurs clairement remarquer : « Je sais qui vous êtes, dit-elle. Nous n'avons pas besoin de nous connaître davantage. Ne vous trompez pas.⁵¹ » Anne-Marie Stretter semble donc consciente qu'il est impossible d'établir un contact direct avec cet homme. Tout ce qu'ils auront sera cette danse, au cours de laquelle elle lui dit : « Je suis avec vous ici complètement comme avec personne d'autre, ici ce soir, aux Indes.⁵² » En regardant le vice-consul, elle accepte cet « impossible rapport de chair à chair⁵³ » dont parlait Didi-Huberman. Elle est donc sur le seuil par rapport à lui. Précisons toutefois que les choses sont un peu plus complexes qu'il n'y paraît. En effet, l'attitude d'Anne-Marie Stretter ne paraît pas requérir un effort violent de sa part. Son acceptation du seuil est plutôt passive et frôle l'indifférence, sans doute parce qu'elle est elle-même une incarnation de la mort. La suite de notre analyse permettra de mieux comprendre la relation entre elle et le vice-consul.

Nous le constatons, le vice-consul, dans le rôle du regardé, oblige une confrontation à la mort. C'est pourquoi, même si elle se construit différemment, la position du seuil décrit adéquatement les rapports interpersonnels vécus entre lui et la société, Charles Rossett et Anne-Marie Stretter. Tous ceux qui regardent Jean-Marc de H. sont placés devant la mort

⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁹ Christiane Blot-Labarrère, « "L'homme vierge de Lahore" Une approche du héros éponyme dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras », p. 88.

⁵⁰ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 142.

⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵² *Ibid.*, p. 144.

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 192.

dans son regard. Surtout, le personnage force le regardant à voir les éléments douloureux qu'ils abritent eux-mêmes, comme les pulsions suicidaires des Européens, la folie potentielle de Rossett, et la douleur de la femme de l'ambassadeur. Par ailleurs, tous sont sur le seuil, mais représentent trois degrés d'acceptation d'une telle posture : la société la rejette en se construisant une intrigue, l'attaché y est contraint et en souffre, et Anne-Marie Stretter l'accepte, car les choses sont ainsi. Nous verrons comment se présente la frontière quand la femme de l'ambassadeur devient le regardé.

2.2.5 Anne-Marie Stretter dans le rôle du regardé

Anne-Marie Stretter est elle aussi l'objet de nombreux regards. La fascination qu'elle exerce pousse toutefois le regardant à occuper la position problématique du seuil. En particulier, deux personnages s'inscrivent dans un tel rapport avec elle : Jean-Marc de H. et Charles Rossett. Avant d'explorer comment la dynamique relationnelle du seuil se développe entre elle et ces deux hommes, nous présenterons d'abord ce qui, chez elle, provoque la scission du voir.

« L'étrange ambassadrice à Calcutta semble promener une mort ensevelie dans son corps pâle et maigre. [...] Elle promène à travers le monde, et par-delà ses amours brisées, le charme mélancolique de la Venise de son enfance et un destin de musicienne cassé⁵⁴ » analyse Julia Kristeva sur les forces qui animent la psyché d'Anne-Marie Stretter. Perte, mélancolie et mort⁵⁵ sont donc associées à ce personnage. Son passé reste cependant elliptique; seuls certains détails nous sont révélés, comme sa carrière avortée de pianiste et les circonstances de son mariage avec M. Stretter. En somme, sa vie, avant la réception à Calcutta, demeure plutôt nébuleuse. Alors, sans événement fracassant, comme les meurtres à Lahore, pour l'exacerber, la mort dans son regard est moins apparente aux yeux des protagonistes. Ainsi, il est intéressant d'observer que la société consulaire ne semble pas réagir devant le regard porteur de mort d'Anne-Marie Stretter comme elle le fait devant celui de Jean-Marc de H. En

⁵⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 246.

⁵⁵ Rappelons que nous avons déjà cité un passage de l'essai de Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, qui faisait remarquer que la mort est inscrite dans le regard d'Anne-Marie Stretter.

effet, durant la réception, les commentaires qui sont émis à son sujet sont pour la plupart positifs, voire flatteurs. On souligne son comportement exemplaire et son âme charitable envers les pauvres et les lépreux. Les gens sont aveugles à cet abîme intérieur qu'elle abrite. Peut-être sont-ils obnubilés par son titre de femme d'ambassadeur, et ne soupçonnent même pas qu'elle, entre toutes, puisse vivre dans la tristesse et la douleur? Parfois, un invité se questionne sur son regard. Quelque chose d'insaisissable interpelle le regardant, mais on ne sait pas quoi : « Y a-t-il de la férocité dans son regard? ou au contraire – de la douceur?⁵⁶ » La société consulaire n'est donc pas sur le seuil dans son rapport à Anne-Marie Stretter, si l'on suit la définition de Didi-Huberman. En effet, les gens ne semblent pas apercevoir la mort qui se terre dans son regard. Une distance infranchissable est présente entre elle et ses pairs, mais elle est plutôt d'ordre hiérarchique. Si la femme de l'ambassadeur est difficile à cerner, à comprendre, elle ne provoque pas pour autant la scission du voir chez la société. Malgré tout, elle demeure susceptible de mettre l'individu qui la regarde en contact avec des éléments potentiellement troublants. Comme nous le montrerons, le vice-consul et Charles Rossett réagissent intensément à la vue de cette femme.

Lorsque Jean-Marc de H. regarde Anne-Marie Stretter, il est placé sur le seuil. En fait, il est attiré par elle. Il veut établir un contact avec elle, mais les moyens qu'il choisit pour y arriver sont assez peu conventionnels. En effet, on dit de lui qu'il n'a jamais eu de relation amoureuse, qu'aucun indice ne laisse croire à une liaison avec une femme. Toutefois, il ne s'agit que de spéculations, rien n'est explicitement établi. Alors, en parlant au directeur du Cercle européen, le vice-consul cherche une façon de «prendre» Anne-Marie Stretter, peut-être par la tristesse ou par un objet qu'elle aurait touché, comme un arbre ou une bicyclette⁵⁷. Ce rapport avec la bicyclette de la femme de l'ambassadeur, Sylvie Loignon l'aborde dans son essai sur le regard chez Duras. Pour elle, « [l]a bicyclette devient le signe d'amour du vice-consul pour Anne-Marie Stretter⁵⁸ ». Plus précisément, « [l]a bicyclette met en scène un reste chu du corps désiré⁵⁹ », celui de la femme de l'ambassadeur. En nous référant à Didi-Huberman, nous pouvons ajouter que Jean-Marc de H. est sensible à l'aura de la bicyclette.

⁵⁶ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 125.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p. 206.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

Plus précisément, puisque la bicyclette appartient à celle qu'il aime, le phénomène peut se rapporter à l'empreinte. Ainsi, en touchant à sa bicyclette, la femme y aurait laissé une partie d'elle-même, sa propre aura. Alors, ce ne serait plus seulement l'objet qui regarderait Jean-Marc de H., mais bien Anne-Marie Stretter à travers lui. Regarder la bicyclette serait comme être regardé à son tour par celle qu'il désire. Cependant, une telle relation, dans laquelle est impliquée sans équivoque la notion de double distance, correspond évidemment au seuil. On le constate, le vice-consul cherche donc d'emblée un intermédiaire pour tisser un lien. Comprend-il vraiment que ce qui habite la femme (le vide, la tristesse, la douleur) empêche toute union⁶⁰? Il est difficile de répondre à la question avec exactitude. Peut-être voit-il en elle le même tourment que le sien? En effet, la société, alors qu'ils dansent, observe une similitude dans leurs regards : « On remarque dans leurs yeux à tous deux une expression commune, une même attention peut-être?⁶¹ » En Anne-Marie Stretter, il aurait ainsi trouvé l'écho de son propre vide interne, mais aimer un vide rend tout contact impossible. Plus loin dans le récit, après la scène de la réception, il s'ouvre un peu à Rossett sur ce qu'il attend de la femme de l'ambassadeur : « Je ne veux pas grand-chose, la revoir, comme un autre, être là où elle est, à me taire s'il le faut.⁶² » Il comprend que les mots sont inutiles, seul la voir, la regarder lui suffit. Cette posture du seuil exprime donc l'idée du « malgré tout » que peut apporter l'image, c'est-à-dire que le personnage ne sera jamais aussi proche d'Anne-Marie Stretter qu'en la regardant à distance.

On observe une situation similaire dans le rapport entre Charles Rossett et Anne-Marie Stretter. L'attaché de l'ambassadeur est lui aussi fasciné par la femme de son supérieur. À ce sujet, Sylvie Loignon offre une explication qui correspond exactement avec le concept de la frontière visuelle. Puisque, sur ce point, notre analyse converge avec la sienne, nous suivrons largement cette dernière. En effet, la chercheuse compare Anne-Marie Stretter à la Méduse qui, la mort dans le regard, pétrifie celui qui pose les yeux sur elle⁶³. Nous retrouvons encore là les paramètres propices à l'élaboration d'une relation sur le seuil. Ainsi, dans une scène

⁶⁰ Anne-Marie Stretter a plusieurs amants, dont Michael Richard, selon ce nous savons par les commentaires de la société consulaire. Cependant, son abandon général l'empêche de rendre réciproquement au vice-consul l'amour intense qu'il lui porte.

⁶¹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 127.

⁶² *Ibid.*, p. 172.

⁶³ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p. 293.

après le bal, Rossett regarde Anne-Marie Stretter et la voit morte : « [...] [I]l continue à la regarder jusqu'à la voir assise à se taire avec les trous de ses yeux dans son cadavre au milieu de Venise, Venise de laquelle elle est partie et à laquelle elle est rendue, instruite de l'existence de la douleur.⁶⁴ » On saisit donc que la femme de l'ambassadeur force Charles Rossett à apercevoir la mort, induisant la scission et le plaçant sur le seuil. Par ailleurs, l'extrait suivant apporte une précision supplémentaire sur le rapport entre le regardant et la Méduse : « Ainsi, si le médusé est voué à la mort au moment de la pétrification, le médusant subit aussi cette béance mortifère du regard. Cette médusation en miroir ne fait que pousser jusqu'à son paroxysme le regard amoureux posé sur le corps de l'autre [...].⁶⁵ » Alors, Anne-Marie Stretter est donc elle aussi affectée par l'effet qu'elle produit sur celui qui la regarde, Charles Rossett dans le cas présent. Un lien se crée donc malgré tout ; le seuil apparaît comme l'unique forme possible de relation, soit un lien impossible, d'autant plus qu'il est né dans le vide, dans la mort. Il faut toutefois préciser que Rossett comprend que cette femme est inaccessible, comme l'indique son fantasme, dans lequel il la frappe à répétition, pour qu'elle ne pleure jamais plus et que sa mémoire soit effacée⁶⁶. En faisant taire la douleur, en abolissant le passé, la distance qui le sépare d'Anne-Marie Stretter deviendrait franchissable.

En définitive, Anne-Marie Stretter confronte elle aussi le regardant à la mort qui l'habite. Toutefois, la femme de l'ambassadeur est également l'objet du désir des hommes qui l'entourent, notamment le vice-consul et Jean-Marc de H. Elle suscite l'amour chez eux. Elle représente clairement une figure dichotomique entre la vie (la passion amoureuse) et la mort (son vide intérieur). C'est pourquoi elle peut placer l'individu qui la regarde sur le seuil. Par ailleurs, le vice-consul et Charles Rossett comprennent qu'elle demeure inatteignable. Cependant, leur attitude vis-à-vis d'elle n'est pas complètement semblable. Cette divergence se traduit notamment dans l'attitude que chacun adopte face aux larmes⁶⁷ de la femme de l'ambassadeur. En effet, le vice-consul trouve que Rosset est chanceux de l'avoir fait pleurer.

⁶⁴ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 191.

⁶⁵ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, p. 298-299.

⁶⁶ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 203.

⁶⁷ Au cours d'une conversation avec Rossett, Anne-Marie Stretter s'est mise à pleurer, sans raison apparente.

Il lui dit : « J'ai entendu dire ça... son ciel, ce sont les larmes.⁶⁸ » Pour lui, l'attaché a réussi à se rapprocher d'Anne-Marie Stretter en la faisant pleurer. Alors qu'il cherchait lui-même à la prendre par la tristesse, il semble que Rosset y soit parvenu. Par contre, ce dernier ne conçoit pas ces larmes comme un signe de rapprochement. Au contraire, on l'a vu, dans son fantasme, il veut faire cesser les pleurs d'Anne-Marie Stretter. Pour lui, ce n'est qu'un signe du tourment qui habite la femme et qui empêche tout contact. On remarque donc que le vice-consul vit mieux le seuil, que Charles Rossett. Pour Jean-Marc de H., il ne s'agit pas d'éluder la mort chez Anne-Marie Stretter, contrairement à Rossett qui voudrait guérir son mal, anéantir la douleur mortelle qui la ronge. Évidemment, puisqu'il est lui-même porteur de la mort, à la différence de l'attaché, il peut davantage comprendre Anne-Marie Stretter. La différence entre les deux hommes dans leurs rapports avec elle s'explique donc par cette caractéristique. Le contraste entre eux montre que l'expérience du seuil peut se ressembler, mais qu'elle demeure spécifique à chaque individu. Il nous reste encore une dernière relation à examiner, dans laquelle deux nouveaux personnages sont inscrits.

2.2.6 La mendiante dans le rôle du regardé

Dans *Le Vice-consul*, Peter Morgan écrit le récit possible de la vie d'une femme, une mendiante, qui rôde dans les parages de l'ambassade. Il l'observe dans les rues de Calcutta, au milieu des lépreux, et imagine son histoire : le rejet par la mère, les multiples grossesses, le périple jusqu'aux Indes, ... À distance, il pose sur elle son regard et produit une fiction. Nous étudierons donc maintenant comment, dans ce rapport particulier, Peter Morgan est lui aussi placé sur le seuil. Nous amorcerons l'analyse en expliquant ce qui, chez la mendiante, suscite la scission du voir.

Madeleine Chapsal, dans un article paru en 1965, parle de la mendiante en ces termes : « Dans *Le Vice-consul* il y a une femme qui accepte d'être une mendiante, plus qu'une mendiante, l'indifférence, plus que l'indifférence, rien du tout. Oui, oui, oui. Oui à rien.⁶⁹ » La

⁶⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 171.

⁶⁹ Sophie Bogaert (textes réunis et présentés par), *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, p. 138.

mendiantes incarne donc elle aussi le vide dans le roman. Au début du récit, on peut lire la descente vers le néant qu'elle subit : d'une adolescente de la plaine du Tonlé-Sap, enceinte de son premier enfant, elle se transforme, au bout d'une errance longue d'une dizaine d'années, en une femme sale, chauve et stérile, échouée à Calcutta. Claude Liscia, dans un article sur la pauvreté dans le corpus durassien, explique, à ce propos, que la mendiantes «résume un passage, celui du plein au vide⁷⁰». De même, nous savons que sa mémoire est «abolie⁷¹». On comprend donc que la jeune femme a atteint un niveau de perdition complet. Sans passé et sans futur, elle n'est plus à la recherche de rien⁷² ; elle est l'exemple parfait de la perte totale vers laquelle un individu peut tendre. Même ses caractéristiques physiques (calvitie et stérilité) expriment cette perte. Par contre, la mort psychique de la mendiantes est sans doute l'élément le plus puissant chez elle, car elle représente l'évidement complet de ses souvenirs, de ses émotions, de son humanité. En somme, Claude Liscia voit s'affirmer chez le personnage son animalité⁷³, en raison de sa laideur et de sa puanteur. Nous pouvons ajouter que son vide mémoriel y joue aussi un rôle. La mendiantes a donc tout pour confronter celui qui la regarde à la mort et provoquer la scission du voir. C'est exactement ce qui se produit dans le récit.

La relation entre Peter Morgan et la mendiantes⁷⁴, peut-être plus que toutes les autres dans le roman, est uniquement vécue dans le regard. En effet, Morgan n'entre jamais en contact avec la femme. Il l'observe, il l'étudie, à distance, mais sans qu'aucun échange n'ait lieu. Pourtant, il ne semble pas fuir la scission. Au contraire, tout porte à croire qu'il la recherche. Duras écrit au début du livre : «Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur

⁷⁰ Claude Liscia, «La place du pauvre. Du côté de Marguerite Duras», *Esprit*, Juillet 1986, p. 93.

⁷¹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 66.

⁷² *Ibid.*, p. 70.

⁷³ Claude Liscia, «La place du pauvre. Du côté de Marguerite Duras», p. 96.

⁷⁴ Peter Morgan n'est pas le seul personnage à réagir devant la mendiantes : Charles Rossett, notamment, la rencontre vers la fin du roman. Elle le poursuit, il la sème. Nous nous limitons ici à étudier la relation de Peter Morgan, car elle nous permet d'aborder de nouveaux éléments en lien avec le regard, l'image et le seuil. Contentons-nous de dire que Rossett, confronté au regard fou de la mendiantes, à la perte et au vide, en somme, subit la scission et est inconfortablement placé sur le seuil face à cette femme.

prise.⁷⁵» Ce personnage veut donc ressentir la douleur des Indes afin de comprendre la société en perdition qui l'entoure. Par contre, en ne s'imprégnant de cette misère que de loin, il ne peut vivre ce rapprochement que dans le regard, de manière très contrôlée, selon ses propres règles. Il paraît conscient qu'une certaine distance doit être maintenue : il veut se confronter à la perte, mais pas se perdre lui-même. Cet extrait, dans lequel Peter Morgan parle de son projet d'écriture, traduit bien notre lecture : « Je l'abandonnerai [la mendiante] avant la folie, [...] ça c'est sûr, mais j'ai quand même besoin de connaître cette folie.⁷⁶» Il désire se rapprocher le plus possible, sans pour autant toucher. N'est-ce pas, au fond, la posture sur le seuil dont il veut faire l'expérience? Sans doute, puisque le propre du seuil est de refuser à jamais le contact direct. Ce qui est donc particulier avec Peter Morgan (du moins, selon les informations disponibles dans le texte), c'est qu'il se place lui-même sur la frontière, qu'il n'y est pas amené par un choc soudain qui viendrait le saisir. Liscia écrit que, « chez le narrateur de fiction [,] une attitude extatique [...] lui permet de garder la distance – la bonne distance – [...] il écrit pour se préserver, il contemple pour s'épargner de vivre.⁷⁷» Le travail d'écriture du personnage appellerait donc le seuil de manière à «contempler», sans la «vivre», une situation. Rappelons que, pour Didi-Huberman, l'acte de regarder consiste à *reconnaître* que l'objet du voir est un seuil qui maintient un écart infranchissable. À ce titre, Peter Morgan comprend sans doute qu'il ne peut regarder la mendiante qu'à travers une structure visuelle particulière.

La citation de Liscia nous conduit à nous interroger sur le récit que Peter Morgan écrit, véritable image de la mendiante, produit du regard que l'auteur a porté sur son sujet. En nous référant à l'essai d'Augustin Besnier, nous pouvons croire que l'image de la mendiante est intériorisée par Morgan. Ce dernier, par le processus d'écriture, condense alors ses impressions et ses émotions vécues sur le seuil. Il produit alors une nouvelle image de la pauvresse, mais qui porte la trace de son regard, le regard sur la frontière. Dans cette dynamique, le lecteur a l'impression que la mendiante est encore plus distante, lointaine, car elle est abordée par l'intermédiaire d'autrui. De même, le personnage de Michael Richard

⁷⁵ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 29.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁷ Claude Liscia, «La place du pauvre. Du côté de Marguerite Duras», p. 94.

explique que Morgan ne voudrait que la mendiante n'existe que dans celui qui la regarde⁷⁸. Le roman deviendrait alors plus légitime que la propre vie de la femme, ce qui révèle toute la puissance dont peut faire preuve le regard. Nous nous attarderons plus longtemps sur ce rapport à l'image au chapitre suivant.

On le constate : des trois personnages occupant la place du regardé, la mendiante apparaît comme celui où la mort est la plus affirmée. La femme est littéralement l'incarnation de la mort. Elle a tout perdu. Même la chanson qu'elle fredonne, en étant le seul élément de son passé dont elle se souvient, souligne l'immensité du vide qui l'habite. Nous pouvons également avancer qu'elle se rapproche beaucoup plus d'un objet que d'une personne. C'est pourquoi le rapport qu'entretient Peter Morgan est si différent des autres relations dans le roman. En effet, le jeune homme ne veut pas se rapprocher de la mendiante ou établir un quelconque lien avec elle ; il voit en elle le symbole de la douleur des Indes et ne recherche qu'à s'en imprégner. Il choisit de se placer lui-même sur le seuil dans le cadre de son projet littéraire. S'il pose son regard sur elle, il le fait sans avoir à rencontrer directement son regard, qui montre la mort absolue. Il veut écrire, mais ne veut pas se perdre lui-même au cours du processus créatif. De même, jamais le seuil et sa distance infranchissable ne semblent aussi dominants qu'entre la femme et lui. L'aspect formel y est sans doute pour quelque chose : l'histoire de la mendiante est une fiction insérée dans celle de Duras, ce qui accentue l'impression que la pauvresse est complètement inaccessible. En somme, on saisit que, puisque la mendiante représente un extrême dans le rapport à la mort, elle demeure toujours à distance des autres personnages. Quand elle les approche, ils se sauvent, comme l'a fait Rossett. Nous le remarquons, si de nombreux personnages sont sur le seuil, l'expérience qu'ils en ont peut être très différente. Il nous faut maintenant cristalliser les données de notre analyse pour expliquer, de façon générale, comment le seuil, le regard et l'image interagissent avec les personnages du *Vice-consul*.

⁷⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, p. 182.

2.3 Sur le seuil : la multiplication des regards

À la lumière de notre étude, nous observons que les relations entre les protagonistes sont fondées presque exclusivement sur le regard. Aussi, selon la théorie de Didi-Huberman, les individus sont placés sur le seuil les uns par rapport aux autres. Les trois personnages au cœur de la scission du voir, le vice-consul, Anne-Marie Stretter et la mendiante, confrontent le regardant à la mort. Alors que les deux premiers occupent aussi le rôle du regardant, la troisième en est, pour sa part, incapable, car elle représente la perte totale. Par ailleurs, il faut noter que ce qui est à l'origine de la douleur qui les habite est aussi relié au seuil. En effet, Jean-Marc de H., à Lahore, et la mendiante, dans son errance, ont vécu cette inconfortable position et ont réagi pour s'en sortir, se rapprochant alors davantage de la mort. En somme, la mort engendre la mort, et le seuil engendre le seuil. L'expérience d'Anne-Marie Stretter reste par contre trop obscure pour pouvoir l'analyser de cette façon.

Nous l'avons vu, une structure psychique inconsciente particulière chez le regardant, réveillée par le regardé, le place sur la frontière, soit une posture inconfortable dont il est difficile de se déprendre. Malgré que les personnages du *Vice-consul*, soient confrontés aux mêmes éléments troublants, c'est-à-dire la perte, le vide et la mort chez l'autre, le seuil se développe différemment selon les différentes dispositions mentales de chacun. Parfois, il s'impose de lui-même, comme pour la société consulaire et Charles Rossett qui, regardant Jean-Marc de H., ne peuvent se sortir de cette désagréable confrontation à la folie. Le voir inquiété ne peut alors que regarder ce qui à la fois l'attire et le tourmente. Pour d'autres, le seuil, même s'il maintient une distance infranchissable, devient la seule forme de contact qu'une personne peut espérer avec une autre, comme le vice-consul et Charles Rossett, qui regardent Anne-Marie Stretter. Alors, incapables de toucher à celle qu'ils aiment et qui leur échappe, ils multiplient les regards pour pallier à l'impossibilité du contact réel. Enfin, dans le cas de Peter Morgan et de la mendiante, le seuil s'inscrit dans une démarche d'écriture productrice d'images portant la trace de son auteur. En dépit de ces différences, l'incapacité d'établir une relation concrète en restant dans une dynamique du regard est sans doute ce qui unit tous les personnages du *Vice-consul*.

Avant de clore le chapitre, revenons sur ce que nous disions au début de notre analyse du roman : le regard y est prédominant. Une telle multiplication des regards peut s'expliquer en ayant recours à une autre notion utilisée par Didi-Huberman : le *symptôme*. En effet, nous pouvons déceler dans ces nombreux échanges visuels le signe qu'un phénomène, se rapprochant de l'«accident souverain», se produit. Un événement dans le rapport au visible contraint les regardants à demeurer figés dans une mécanique visuelle dont ils sont incapables de se dépêtrer. Au fond, nous pouvons nous questionner sur les actions de ces hommes et de ces femmes qui ne réussissent jamais à se rejoindre vraiment. Pourquoi la société consulaire ne confronte pas directement Jean-Marc de H., meurtrier avoué? De même, pourquoi la relation amoureuse souhaitée par le vice-consul de France à Lahore avec Anne-Marie Stretter ne se concrétise pas? Nous avons montré que les dispositions psychiques des protagonistes les empêchent d'avoir des rapports directs. Cependant, de l'extérieur, cette prolifération des regards tient du symptôme et révèle un certain trouble présent chez les personnages. Nous le constatons, *Le Vice-consul* est surtout une œuvre du regard. Avec *India Song*, c'est plutôt du côté de l'image, donc du regardé, que nous nous tournons. Comme nous le verrons, le rapport à l'image n'y est plus le même, surtout parce que l'image y est de nature différente.

CHAPITRE 3

INDIA SONG : UNE ŒUVRE DE L'IMAGE

3.1 Quelques précisions sur *India Song*

Grâce aux travaux de Didi-Huberman, nous avons constaté qu'une image, quand la douleur et la mort l'habitent, devient susceptible de placer le regardant sur la frontière. Au cours du chapitre précédent, nous avons observé comment le regard joue un rôle prédominant dans *Le Vice-consul*, et comment les relations entre les personnages comportent la structure du seuil. Dans ce roman, le seuil se crée surtout par un mouvement horizontal, c'est-à-dire qu'il se manifeste entre deux personnes placées l'une devant l'autre. C'est l'individu lui-même qui est l'image¹. Or, avec *India Song*, on remarque que les choses ont changé, et Duras nous en prévient dès les premières pages : « Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. [...] Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision.² » En effet, de nombreux éléments de la première oeuvre se retrouvent dans la seconde. Par contre, des modifications importantes ont été apportées, ce qui n'est pas sans conséquences sur les paramètres de l'acte du regard.

India Song déploie les mêmes personnages que *Le Vice-consul* : Anne-Marie Stretter, Michael Richardson (déjà connu sous le nom de Michael Richard), la mendiante, le vice-consul, entre autres, qui vivent les mêmes difficultés relationnelles que dans le texte précédent. Cependant, d'autres protagonistes, extérieurs à l'histoire, regardent les événements se dérouler sous leurs yeux. Le récit des consulaires dans son ensemble constitue donc une nouvelle image. On distingue alors un mouvement vertical dans l'élaboration du seuil du regard. En effet, dans *Le Vice-consul*, les individus eux-mêmes occupaient le rôle du regardé.

¹ Nous suivons toujours la définition de l'«image» qu'en donne le théoricien de l'art dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

² Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

Puis dans *India Song*, on s'éloigne de la dynamique visuelle entre deux personnes. Comme nous le montrerons, nous avons maintenant affaire à un récit passé, le nouvel objet regardé, qui se déroule devant des voix, les regardants. Le présent chapitre sera donc pour nous l'occasion d'analyser comment le seuil, et la confrontation à la mort qui y est associée, se développent dans ces nouvelles conditions.

Avant de poursuivre l'analyse, il nous faut rappeler que *India Song* est à la fois un texte et un film. La version cinématographique est tirée en partie seulement de la version écrite ; des différences appréciables en font une œuvre à part entière. Nous nous concentrerons surtout sur le livre, qui, nous semble-t-il, a été moins étudié par la critique que le long métrage. Cependant, nous aurons recours à ce dernier à quelques reprises, notamment lorsque nous aborderons l'œuvre globale comme image, en fin de chapitre. Ces précisions apportées, nous pouvons amorcer notre travail en nous tournant vers les voix et leur relation à l'image qu'elles regardent.

3.2 Le rapport des voix à l'image de l'histoire d'Anne-Marie Stretter³

Quatre personnages invisibles, des voix, se tiennent devant l'image de l'histoire des amants du Gange. Deux femmes, nommées voix 1 et 2, et deux hommes, les voix 3 et 4. Dans tout le texte, les voix féminines interagissent entre elles, sans entrer en contact avec les autres (et inversement). Le rapport entre ces nouveaux regardants et le regardé présente lui aussi la dynamique du seuil. Pour en rendre compte, nous nous arrêterons d'abord sur certaines caractéristiques de l'image qui provoquent une confrontation à la mort.

Déjà, dans *Le Vice-consul*, la mort était présente. Elle devient encore plus évidente dans *India Song*. Ainsi, dès les premières lignes, on apprend qu'Anne-Marie Stretter, qu'on voit pourtant en vie, est maintenant morte⁴. Si elle paraissait inaccessible dans le premier roman, prisonnière de sa souffrance, elle l'est désormais encore plus, car l'image appartient au passé,

³ Nous emprunterons les expressions de Marguerite Duras «histoire d'Anne-Marie Stretter» (p. 11, de *India Song*) et «histoire des amants du Gange» (p. 105 de *India Song*) pour parler de l'histoire contenue dans *Le Vice-consul* et reprise dans *India Song*.

⁴ Marguerite Duras, *India Song*, p. 17.

elle représente tout ce qui reste de la femme de l'ambassadeur. D'une certaine manière, nous revenons à la notion d'empreinte chez Didi-Huberman. En effet, l'image apparaît comme la trace d'un épisode vécu par des Européens, en Inde. Elle est le vestige de leur présence, de leurs amours, de leur douleur. Évidemment, nous sommes loin du saint suaire dont parlait le théoricien de l'art. Ici, le substrat est beaucoup plus abstrait qu'un bout de tissu. On en sait très peu sur la nature de cette image. De plus, contrairement à la trace qui demeure un simple fragment (un aperçu de l'élément qui l'a produite), l'image regardée par les voix, dans laquelle revit Anne-Marie Stretter, est beaucoup plus complète, entière. Concrètement, ce sont des corps qui paraissent en vie qu'elles regardent. Les personnages consulaires semblent en chair et en os, mais ce n'est pas le cas, puisque cet épisode appartient au passé. Aussi, nous pouvons concevoir cette représentation du récit des amants du Gange comme la trace d'un épisode de l'existence de ces individus dans le temps, bref comme une empreinte temporelle. Alors, en voyant directement ces personnages, l'aura de cette trace est beaucoup plus importante pour les voix, car elle représente explicitement la présence, mais est conjuguée à la perte. Un phénomène similaire se produit pour le spectateur du film *India Song*. Nous y reviendrons plus loin. En somme, l'antagonisme entre la présence et l'absence, la vie et la mort caractérise l'image et la rend donc propice à la formation du seuil.

D'autres éléments d'ordre funèbre traversent l'image. Par exemple, une adéquation entre l'amour et la mort y est opérée. Ainsi, le récit s'ouvre sur une demeure en Inde, où se trouvent deux amants et un homme, sur lesquels on apprend : «Les trois personnes sont comme atteintes d'une immobilité mortelle.⁵» Plus tard, lorsque les amoureux se mettront à danser, on dira qu'ils «[s]ortent ainsi de la mort.⁶» La danse les ressuscitera, mais pour un court instant seulement : leur union est décrite comme une fusion des corps, qui se perdent l'un dans l'autre, tout en s'immobilisant⁷. Après quelques instants, «le couple se descelle, reprend vie.⁸» Remarquons au passage, dans ce mouvement constant entre la vie et la mort, la même dynamique du seuil que nous avons étudiée plus tôt. Dans la description de la scène, les amants sont morts à la fois quand ils sont séparés et quand ils sont réunis. C'est lorsqu'ils

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

se mettent en place pour danser qu'ils reprennent vie. Ne peut-on pas voir ici une figure de l'entre-deux, propre à la posture *sur* le seuil? De même, on retrouve l'idée du contact impossible, car la danse devient mortelle pour le couple. Les voix sont donc devant l'image du passé révolu d'une femme morte, immobile, dans l'incapacité de vivre son amour avec son amant.

Enfin, un élément nouveau du texte illustre clairement l'impossibilité relationnelle des protagonistes. En effet, à la fin du *Vice-consul*, Jean-Marc de H. reste à Calcutta, tandis que le groupe d'amis d'Anne-Marie Stretter se rend dans les îles du Delta. Or, dans *India Song*, l'homme la suit jusqu'à l'hôtel *Prince of Wales*. En dépit de cette proximité croissante, il ne pourra jamais franchir le seuil qui existe entre eux. Dans les tout derniers instants de l'œuvre, alors que la femme de l'ambassadeur est allongée dans une allée près de son hôtel, on lit : «Le Vice-consul la regarde, rivé à la distance qui l'en sépare.⁹» Peu de temps après, la femme ira mourir dans la mer. En rapprochant toujours plus Jean-Marc de H. et Anne-Marie Stretter, mais sans jamais permettre de contact, on renforce toute la dynamique que nous avons étudiée au chapitre précédent. Surtout, on comprend que l'homme, malgré son amour, ne peut pas sauver celle qu'il aime. Le destin de la femme paraît inévitable, rien ne pourra empêcher son mal de l'engloutir. En somme, tous ces éléments confèrent à l'image une atmosphère funèbre qui confronte le regardant à la mort. La scission du voir devient alors possible ; tout ce qui est relié à cette histoire s'accompagne d'une impression de perte et d'impossible que rien ne pourra changer. Comme nous le verrons, devant l'objet regardé, les voix font l'expérience de cette dynamique visuelle problématique.

Sylvie Gagné, dans un texte publié dans le recueil *Marguerite Duras à Montréal*, écrit que les voix « attendent sans appeler, fascinées, elles n'entendront rien d'autre, se laisseront imprégner par le modèle, la légende, la passion des amants du Gange.¹⁰ » À cette observation, ajoutons que les voix font plus qu'entendre l'histoire d'Anne-Marie Stretter, elles la regardent. Cette fascination que relève la critique, et dont Duras parle elle-même clairement

⁹ Marguerite Duras, *India Song*, p. 145.

¹⁰ Suzanne Lamy et André Roy (textes réunis et présentés par), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Les éditions Spirale et les éditions Solin, 1984, p. 109.

dans le texte¹¹, est sans doute l'élément commun aux quatre personnages sonores. Cependant, la situation se complexifie, car chacun réagit différemment par rapport à l'image. En effet, les voix 1 et 3 vivent une expérience similaire, placée sous l'égide du danger. La voix 1 est susceptible de «se perdre¹²» dans l'histoire qu'elle regarde. Pour sa part, « [l]a voix 3 est [...] exposée au danger – non pas de la folie comme la voix 1 – mais de la souffrance.¹³» On le constate : l'image regardée provoque une réaction difficile, voire douloureuse, qui perdure à cause de la fascination. Ainsi, dans le premier acte, la peur transparait à quelques reprises dans les paroles de la voix 1. D'autres fois, on apprend par la voix 2 qu'elle pleure¹⁴. La voix 1 accepte donc complètement la scission du voir, en dépit du danger qui la guette : les événements qui se déroulent sous ses yeux l'affectent tant qu'elle risque d'être consumée par eux, de sombrer dans la folie¹⁵. Il est par ailleurs intéressant de relever ici un parallèle entre Didi-Huberman et Duras. Rappelons que le théoricien écrit que l'image «brûle», c'est-à-dire qu'elle renferme une «crise non apaisée», et que savoir regarder veut dire être capable de discerner cette crise. Au début d'*India Song*, on peut lire que «la voix 1 se brûle à l'histoire d'Anne-Marie Stretter.¹⁶» Nous observons donc une métaphore commune chez les deux auteurs pour parler, en fait, du rapport problématique entre le regardant et le regardé. Pour sa part, la voix 3 a rejeté l'histoire et son influence sur elle, car elle la trouve intolérable¹⁷. Pourtant, elle continue d'interroger la voix 4 afin de mieux se souvenir des événements. Elle vit très mal la scission, mais elle ne la rejette pas. En définitive, nous comprenons que la fracture du voir se présente de manière différente chez les voix 1 et 3, mais que ces dernières occupent l'une comme l'autre la posture du seuil. Leur fascination pour l'histoire d'Anne-Marie Stretter ne peut qu'être vécue devant l'image, puisque la femme est morte et que le récit demeure inaccessible. Cette trace du passé est le seul moyen de garder contact avec l'objet de leur désir.

¹¹ Marguerite Duras, *India Song*, p. 105.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ C'est d'ailleurs ce qui se produit à la fin d'*India Song*, au cinquième acte. La voix 2 cherche la voix 1, l'appelle, mais aucune réponse ne se fait entendre. La voix 1 n'interviendra plus dans l'histoire. Elle semble perdue.

¹⁶ Marguerite Duras, *India Song*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105-106.

La voix 4 entretient avec le récit une relation d'une autre nature, parce qu'elle accepte complètement sa fascination pour l'image, sans subir le danger de la folie ou de la douleur. Toutefois, même si elle paraît imperturbable, elle n'est pas insensible à ce qu'elle voit. En effet, on dit qu'elle «tolère¹⁸» son attirance pour l'histoire, ce qui signifie que quelque chose provoque en elle une réaction, mais qu'elle ne cherche pas à y échapper. Devant l'image funèbre des amants du Gange, elle assume d'emblée la position du seuil. Peut-être que la vaste étendue de sa mémoire contribue à la situation? Ainsi, puisqu'elle se souvient très bien de l'histoire, elle en est plus proche que tous les autres protagonistes sonores. De plus, son savoir peut l'empêcher d'être déstabilisée par la douleur qui émane de l'image. Elle sait que le récit est lié à la mort. En somme, les voix 1, 3 et 4, en face d'une image confrontant à la mort, sont placées sur le seuil, mais de différentes manières. Par contre, le cas de la voix 2 semble inscrit dans une dynamique du voir bien à lui.

La voix 2 se démarque des trois autres. De manière générale, elle présente une relation moins intense avec le regardé. Ainsi, ce n'est pas l'histoire d'Anne-Marie Stretter qui est dangereuse pour elle, mais bien sa propre passion pour la voix 1¹⁹. On a donc l'impression que le rapport de la voix 2 à l'image n'existe qu'à la condition où la voix 1 est elle-même sensible à cette image. Si la voix 1 n'était pas fascinée par l'histoire, on peut se demander si son interlocutrice y prêterait autant d'attention. Alors, quel genre de lien entretiennent les deux femmes entre elles? Quelques détails du texte nous portent à croire que l'attirance de la voix 2 pour son interlocutrice indique une relation bâtie sur le seuil. À de nombreuses reprises, elle pose des questions à celle qu'elle aime, s'inquiète de sa réaction face au récit de la femme de l'ambassadeur, mais ses tentatives de rapprochement demeurent vaines : la voix 1 reste muette. Nous pouvons interpréter ces silences comme la confrontation à la mort, ou du moins à la perte, qui instaure la frontière. Nous dérogeons ici à la logique visuelle en prenant un signe auditif (ou plutôt son absence) comme l'élément porteur de mort²⁰. Alors, entretenant un amour impossible pour la voix 1, qui est perdue dans sa contemplation de l'image, la voix 2 continue toujours de lui parler et lui avoue parfois ses sentiments : « JE

¹⁸ Marguerite Duras, *India Song*, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ Puisque les voix sont invisibles et que nous en savons très peu sur elles, nous nous permettons cet écart.

VOUS AIME JUSQU'A NE PLUS VOIR / NE PLUS ENTENDRE / MOURIR...²¹» Il est donc dangereux pour elle aussi de ne pas se laisser ravir par sa passion. Franchir le seuil la conduirait à sa perte. À la lumière de ces informations, revenons sur son rapport à l'image. L'extrait suivant permet de comprendre ce qui l'unit au regardé : « Quelques fois elles [les voix 1 et 2] parlent de cet amour, le leur. La plupart du temps elles parlent de l'autre histoire. Mais cette autre histoire nous ramène à la leur. De même que la leur, à celle d'*India Song*.²²» Ainsi, puisque l'image devient le miroir des regardants, on peut penser que la fascination pour elle traduit plutôt le désir pour la voix 1 que pour le regardé lui-même. Alors, de façon indirecte, un lien se crée malgré tout entre la voix 2 et l'image ; la structure du seuil caractérise cette relation visuelle. Le regardé, inaccessible, la reconduit donc sans cesse au propre objet de son amour, qui reste inatteignable.

Jusqu'à maintenant, nous avons constaté que l'image de l'histoire des amants du Gange, en elle-même, amène une confrontation à la mort. Les quatre nouveaux personnages sonores, en regardant cette image, sont placés *sur* cette même frontière par rapport à elle. Cependant, comme nous le verrons bientôt, d'autres éléments d'*India Song* contribuent à la formation d'un autre seuil, cette fois avec un nouvel objet du regard : le texte lui-même.

3.3 Le texte (le spectacle ou le film) : une nouvelle image, un autre seuil

Tel que nous l'avons relevé, le seuil s'établit de manière verticale dans l'oeuvre par rapport à l'image. Déjà, avec les voix 1 à 4, l'histoire d'Anne-Marie Stretter paraît plus lointaine : les relations impossibles vécues dans le regard du *Vice-consul* constituent maintenant une représentation d'un passé révolu. Pourtant, l'analyse que nous venons de mener sur les voix narratrices reste encore du même ordre que celle proposée dans le chapitre deux, parce qu'il s'agit d'un seuil intradiégétique. La grande différence réside dans la nature de l'objet regardé, qui n'est plus un individu, mais l'image d'un individu. En s'éloignant encore davantage, on retrouve une dernière image : *India Song* dans sa totalité (le texte, la pièce de théâtre ou le film). On rencontre alors une image complexe composée d'une partie

²¹ Marguerite Duras, *India Song*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 11.

du *Vice-consul*, des voix et de nouveaux éléments qui lui sont propres. C'est elle que nous nous apprêtons à étudier. En plaçant l'œuvre dans son ensemble dans le rôle du regardé, le lecteur ou le spectateur devient alors le regardant. Nous montrerons comment *India Song* utilise de nombreux procédés pour exacerber le caractère funèbre de l'histoire et, en conséquence, être susceptible d'instaurer le seuil. Nous commencerons donc par aborder la place de la mémoire des voix dans l'image globale.

3.3.1 La mémoire et les voix

Le regardé que forme le texte est composé du récit d'Anne-Marie Stretter, mais aussi de tout ce que les personnages sonores révèlent à son sujet. Comme le fait remarquer Sylvie Blum-Reid, dans son article *The Voice-Over in India Song by Marguerite Duras*, on rencontre finalement deux histoires : une «audio-story» (histoire auditive) et une «visual-story²³» (histoire visuelle). À ce propos, Danielle Bajomée écrit : «Les voix disent l'irreprésentable [...], elles disent l'absence de ce qui est montré sur l'écran ou, au contraire, la présence de ce qui n'y figure pas.²⁴» En somme, une complémentarité s'installe entre les voix narratrices et l'image. Chacune contribue à former l'image globale. Nous aborderons donc maintenant le rôle des voix dans la naissance de l'image qu'est *India Song* afin de saisir quel impact une telle situation a dans le rapport entre le regardé et le regardant.

À travers leurs dialogues, les voix 1 à 4 ravivent leur mémoire. «L'histoire de cet amour [celui des amants du Gange], les VOIX l'ont sue, ou lue, il y longtemps.²⁵» apprend-on dans le résumé placé à la fin du livre. L'histoire, les voix l'ont donc incorporée dans leur psyché et, après un long moment, elle ressort maintenant d'elles, parce qu'elle joue à nouveau sous leurs yeux. L'apport théorique d'Augustin Besnier, dont nous avons parlé au premier chapitre, s'avère ici utile pour comprendre le présent mécanisme mémoriel. En effet, Besnier, en empruntant aux écrits de Benjamin, expliquait que les images qu'un individu voit et stocke en lui peuvent ressortir dans des circonstances fortes en émotions. Cependant, puisqu'elles

²³ Sylvie Blum-Reid, «The Voice-Over in *India Song* by Marguerite Duras», In *Marguerite Duras Lives On*, sous la dir. de Janine Ricouart, Lanham (Md), University Press of America, 1998, p. 40.

²⁴ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve (Belgique), Duculot, 1999, p. 121.

²⁵ Marguerite Duras, *India Song*, p. 147.

ont transité par un univers psychique autre avant d'être perçues par le regardant, elles ne sont plus tout à fait les mêmes. En émergeant de sa psyché, elles portent la trace du regard de cette personne. Alors, elles deviennent des images auratiques, qui paraissent proches, mais qui en fait ne s'offrent au regardant que par contact interposé ; concrètement, elles sont inaccessibles. Elles sont donc propices à générer le seuil.

Le processus que décrit Besnier se retrouve dans *India Song*, dans l'«histoire auditive» racontée par les voix 1 à 4. Nous le savons, ces dernières sont toutes fascinées, par l'histoire des amants du Gange. La revoir ne peut que favoriser un contexte émotionnel propice à raviver leur mémoire. Prenons l'exemple du premier acte : en simplifiant, disons que seuls sont visibles trois personnages, écrasés par la chaleur, qui vont d'un salon au parc, et qui reviennent au salon. On observe aussi un homme dans le parc, avec la bicyclette de la femme de l'ambassadeur. Pourtant, les voix enrichissent l'image de tous les détails qu'elles apportent sur le passé des différents protagonistes. Sans elles, le récit serait beaucoup plus abstrait, nous montrant l'abatement silencieux d'une femme dans un consulat en Inde²⁶. Ces conversations produisent des images, complémentaires à celle de l'histoire d'Anne-Marie Stretter, qui font partie du regardé global qu'est l'œuvre. Besnier évoquait certaines circonstances où le discours d'un individu est capable de générer des images. Par exemple, les paroles d'un mourant, à cause de la situation tragique, ont ce nouveau pouvoir. Le même phénomène se produit avec l'allocution d'un orateur qui livre son propos avec émotion. Ici, les voix semblent investies d'une telle autorité (même si certaines sont folles) parce qu'elles possèdent une connaissance assez vaste de la situation. Elles sont, en quelque sorte, les témoins privilégiés d'un épisode passé. Ces images qui émergent de leurs dialogues portent donc la marque de l'œil du témoin, qui a vu de près ce que personne ne peut désormais plus regarder directement.

India Song n'est donc pas un regardé homogène : deux sources différentes sont nécessaires afin de rendre compte de la vie des personnages. Sans la mémoire des voix, nous ne saurions que très peu de choses sur eux. Le relais testimonial corrige la situation, mais il révèle aussi que le récit des amants du Gange reste fuyant, moins tangible. Nous retrouvons

²⁶ Nous restons toujours dans le premier acte.

le même processus dans *Le Vice-consul* alors que l'œuvre littéraire de Peter Morgan devenait plus importante que la vie elle-même de la mendicante. Le livre de Morgan permettait d'accéder à l'histoire de cette femme, mais, en même temps, il conférait à la pauvre un caractère complètement inaccessible. Nous verrons maintenant que le décalage entre les voix et l'image est lui aussi susceptible de rendre l'œuvre moins immédiate pour le regardant.

3.3.2 La rupture entre les voix et l'image

Une caractéristique importante d'*India Song* vient de la dissociation entre les voix et l'image. Nous savons déjà que ce procédé s'applique aux voix 1 à 4 (on les entend sans les voir). En outre, toutes les autres voix, celles des européens du monde consulaire de Calcutta, dont nous regardons l'histoire, paraissent déphasées par rapport à l'image. Ainsi, avant le début du deuxième acte, qui correspond à la scène de la réception dans *Le Vice-consul*, on peut lire la description suivante : «Aucune conversation n'aura lieu sur scène, ne sera vue. Ce ne sera jamais les acteurs qui parleront.²⁷» Nous voyons donc des individus, nous entendons des conversations qui sont les leurs, mais nous ne les voyons jamais émettre directement le moindre son. Ce décalage est inscrit dans le texte, mais c'est vraiment avec le cinéma que l'on peut en prendre toute la mesure, tel que le relève avec justesse Danielle Bajomée : «Dans *India Song*, Duras crée une zone intermédiaire, où le corps vivant est frappé de mutisme, tandis que le corps mort ou absent bavarde, chante ou crie, ou raconte parfois sa mort ou celle des autres. Et cela, seul le cinéma le permet.²⁸» Il n'est donc pas surprenant que la plupart des travaux qui ont abordé cette notion analysent le film plutôt que le texte. Toutefois, les extraits critiques que nous utiliserons resteront adéquats et pertinents pour la version écrite.

Dans le livre de Duras, toutes les voix sont *off*. Arrêtons-nous ici pour préciser la signification d'une telle nomenclature. La relation entre le son et l'image se décline en deux catégories : le *in*, «qui constate l'actualisation de la source sonore à l'image²⁹», et le *off*, «qui

²⁷ Marguerite Duras, *India Song*, p. 56.

²⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, p. 123.

²⁹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé : essai sur l'écriture filmique*, Coll. «Écritures», Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 142.

désigne son absence³⁰»³¹. Pascal Bonitzer écrit qu'il existe deux types de voix *off* : l'une qui demeure malgré tout homogène par rapport à l'image, et l'autre qui ne l'est pas. L'auteur donne l'exemple des «fictions narratives», comme les films policiers dans lesquels la voix d'un personnage peut se faire entendre sans que l'image nous montre l'émetteur. L'effet produit demeure réaliste, le spectateur n'est pas trop déstabilisé³². « Lorsque, au contraire, la voix s'inscrit dans un espace sans communication convenue (sans homogénéité) avec celui qu'ouvre l'image, elle introduit une division du champ filmique dont le statut est beaucoup plus énigmatique.³³» affirme Bonitzer. C'est le second type qui est abondamment utilisé dans *India Song*. Aussi, nous remarquons que l'opposition entre le *in* et le *off* renvoie à la dynamique spatiale entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le devant, qui n'est pas étrangère au questionnement du seuil. En effet, la voix *off* a une présence sonore, mais pas physique dans l'image. L'adéquation entre le son et l'image est donc lézardée, la synchronie déficiente, bref d'une manière plus abstraite, son et image semblent incapables de se rejoindre vraiment l'un et l'autre.

Revenons au texte en parlant d'abord des voix 1 à 4. Ces dernières sont doublement sur le seuil : diégétiquement et formellement. En effet, non seulement elles le sont par rapport à l'histoire d'Anne-Marie Stretter, mais également par leur statut *off*. Ainsi, au début du texte, on peut lire : « Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix. D'autres que nous regardaient, entendaient ce que nous croyions être seuls à regarder, entendre.³⁴» L'homogénéité entre les voix et l'image est donc brisée. Cette cassure montre une fois de plus que le récit des amants du Gange est fuyant. Elle en souligne l'inaccessibilité. Même au plan technique il se dérobe. La situation est d'autant plus évidente qu'un effort est donné pour essayer d'unir ces voix à l'image, du moins les voix 1 et 2, car c'est au premier acte que se rencontre le phénomène. Ainsi, en regardant les amants danser, les deux personnages sonores disent qu'ils dansent. Puis, on explique ainsi la redondance :

³⁰ *Ibid.*, p. 142.

³¹ D'emblée, un mouvement dialectique, aussi présent dans le concept du seuil de Didi-Huberman, se dessine.

³² Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*, Coll. «10/18», Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 32.

³⁴ Marguerite Duras, *India Song*, p. 13.

«Ils dansent. C'est DIT. (Comme si la chose n'était pas sûre. Et afin que coïncident l'image et les "voix", qu'elles se TOUCHENT.)³⁵» Notons d'abord l'utilisation des majuscules pour écrire le verbe «touchent». Le mouvement dialectique présent dans le contact impossible lié au seuil devient alors évident. En effet, le désir de «toucher» l'image est fort, et les mots servent d'intermédiaire pour abolir la distance. Alors, la dissociation entre le son et l'image ne peut s'atténuer que dans un substitut de synchronisation voué à l'échec, mais qu'on peut observer à quelques reprises dans l'œuvre. Le même procédé est visible, de manière plus subtile, lorsqu'on nous dit que le rythme des voix se règle sur les gestes lents de Michael Richardson³⁶. On constate là encore que les voix essaient de se joindre à l'image, avec le résultat mitigé inhérent au seuil. Ces tentatives de rapprochement soulignent que la rupture entre les quatre personnages sonores et l'image est bien établie. Une tension traverse donc le regardé (l'œuvre globale), et le rend moins immédiat.

Le décalage des voix est différent, et peut-être plus troublant dans la scène du bal. Au cours de cet épisode, les voix 1 à 4 sont absentes, mais la situation n'en demeure pas moins problématique. À ce propos, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier affirme :

[...] [É]mis sur bouche close, les énoncés des protagonistes dialoguant pendant la réception perturbent la distinction du *in* et du *off* – du *là* et du *hors* – dans la mesure où ils font jouer l'hypothèse d'un hors champ au moment même où la présence des corps dans le champ appellerait une incorporation égale de leur voix.³⁷

Ainsi, même les voix qui devraient être *in* sont maintenues à l'écart de l'image. Les individus sont là, mais leurs paroles semblent venir d'ailleurs. De manière flagrante, cet extrait fait ressortir l'importance du constant mouvement dialectique spatial dans l'œuvre, donnant l'impression que la réception consulaire est issue d'un lieu impossible à définir. Surtout, le procédé indique qu'il s'agit d'un épisode provenant d'un temps révolu. À ce sujet, dans son analyse du film *India Song*, Pascal Bonitzer affirmait que la désynchronisation entre le son et l'image « [...] [marque] le récit d'une sorte de fêlure, [introduit] entre lui et le spectateur comme un écran supplémentaire : l'écran du passé, parce que ces corps, ces visages, jamais

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé : Essai sur l'écriture filmique*, p. 142.

ne s'expriment *de vive voix*.³⁸» Le déphasage des voix viendrait alors exclure l'image de l'histoire des amants de Gange du présent pour la reléguer dans le passé. Dans son essai *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Madeleine Borgomano va même plus loin quand elle écrit :

Leur voix est sortie d'eux [des gens du bal], elle s'est détachée, elle parle seule, étrangère désormais à leur corps. Le mutisme des personnages accentue leur aspect fantomatique et artificiel : ce ne sont décidément pas des vivants. Si nous entendons tout de même leur voix, c'est comme un enregistrement qui en conserverait le souvenir [...].³⁹

L'impression que les personnages que nous voyons sont morts transparaît donc de la séparation entre leur corps et leurs paroles. L'image globale revêt alors un caractère funèbre par cette désincarnation vocale. Déjà, au début de l'œuvre, par les voix 1 et 2, nous apprenons qu'Anne-Marie Stretter est morte. Maintenant, au deuxième acte, ce sont tous les personnages, les Européens consulaires, qui ne semblent plus vivants. Par ailleurs, Borgomano suggère que les dialogues coupés des corps rappellent un enregistrement sonore. Cette lecture rejoint directement le texte d'*India Song*, lorsqu'on nous informe que les voix ne doivent pas «paraître TOUT À FAIT NATURELLE.⁴⁰» «On devrait avoir le sentiment d'une lecture, mais rapportée, c'est-à-dire : DÉJÀ JOUÉE⁴¹» ajoute-t-on. Cette idée d'enregistrement nous ramène également à Didi-Huberman. En effet, nous avons relevé précédemment que le récit des amants du Gange peut constituer une forme d'empreinte. Or, ces dialogues peuvent aussi être considérés comme la trace invisible de conversations passées qui conjuguent à la fois proximité et éloignement. Nous nous retrouvons donc avec deux empreintes complémentaires, mais disjointes d'un même événement qui, en définitive, confèrent un pouvoir auratique au regardé, résolument associé au passé et à la mort.

À la lumière de ces informations, nous comprenons que le caractère funèbre lié à la dissociation des voix et de l'image peut créer le seuil. Par ailleurs, d'un strict point de vue formel, ce déphasage influence également la façon dont se manifeste le désir chez le

³⁸ Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*, p. 150.

³⁹ Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985, p. 120.

⁴⁰ Marguerite Duras, *India Song*, p. 58.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

regardant pour le regardé. En effet, le spectateur (le dispositif fonctionne aussi chez le lecteur, mais, selon nous, avec une portée moins grande) se voit nier l'objet de son regard, comme le suggère Ropars-Wuilleumier :

[...] [L]a catégorie *off*, devenue exclusive, ne rend pas caduque pour autant celle du *in*, dont elle souligne au contraire à la fois la nécessité et l'impossibilité ; exclu, le *in* devient objet de désir et facteur de négation : désir de la présence, dans une adéquation de la voix entendue et de l'être perçu ; négation au sein même de ce désir, car la présence peu à peu modulée restera toujours pénétrée d'un ailleurs qui la soustrait à la plénitude.⁴²

On le constate donc, la dialectique du *in* et du *off* génère pour le regardant un désir qui ne sera jamais assouvi par le regardé. Dans cette perspective, la rupture vocale éloigne toujours plus l'objet convoité, le rend inaccessible. Alors, le regardant paraît encore plus loin des personnages qu'il regarde. Cette présence absente est indicatrice du mouvement dialectique propre au seuil. Les voix ne sont pourtant pas les seules à rendre l'image propice à générer une telle posture visuelle. Comme nous le montrerons, la lumière est également très importante dans ce processus.

3.3.3 La lumière, la lueur du seuil

Dans *Le Vice-consul*, la lumière de la mousson était «crépusculaire». Nous avons alors conclu qu'il s'agit d'une caractéristique du décor indien qui fait écho au seuil sur lequel se trouvent les personnages. Or, l'importance de la lumière paraît beaucoup plus grande dans *India Song*. Alors qu'elle occupait un rôle secondaire dans la première oeuvre, elle devient maintenant, comme pour les voix, dépositaire de l'antagonisme entre la vie et la mort. Commençons par aborder la question avec un exemple révélateur : les circonstances de la mort d'Anne-Marie Stretter restent vagues. Toutefois les voix 1 et 2 disent que l'événement s'est produit aux îles. Elles rajoutent : «Ses yeux [ceux de la femme de l'ambassadeur] crevés de lumière, morts.⁴³» De plus, lors de la réception, des invités discutent de l'épouse de M. Stretter et, pour expliquer qu'elle pleure en public, avancent que la lumière est «pénible... et

⁴² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé : essai sur l'écriture filmique*, p. 143-144.

⁴³ Marguerite Duras, *India Song*, p. 32.

[que] ses yeux sont si clairs...⁴⁴» La lumière de Calcutta semble donc investie d'un pouvoir mortifère dont Anne-Marie Stretter souffre particulièrement. Évidemment, le propos des voix et des Européens consulaires reste énigmatique. Pourtant, même si on comprend qu'elle s'est noyée dans le Delta, puisque le texte nous dit qu'on a retrouvé son peignoir sur la plage⁴⁵, c'est la lumière qui apparaît comme la coupable du crime⁴⁶. La situation que nous venons de présenter s'inscrit directement dans la diégèse. Cependant, comme nous le verrons, l'image globale de l'œuvre travaille beaucoup avec la lumière.

Le texte (ce n'est pas le cas pour le film) s'ouvre dans le noir complet. Alors, la musique retentit et joue durant quelques instants dans l'obscurité totale. Puis, le noir se «dissipe» lentement, pour employer le terme de Duras. Cette tranquille montée de la lumière se poursuit durant les premiers moments du livre, s'arrête, mais l'éclairage reste sombre⁴⁷. Ainsi, le récit s'amorce dans une lumière incertaine, qui renvoie à la notion de la lueur du seuil de Didi-Huberman. Ajoutons qu'on fait directement référence à la «lueur» dans le texte : il s'agit de la lueur des crématoires qui brûlent les corps des morts de la faim. À la fin du premier acte, cette forme de lumière est la seule qui éclaire l'image, alors plongée dans le noir. Cependant, par son origine même, elle renvoie à la mort. Ce peut être un signe de plus que l'histoire des amants du Gange est immergée dans la mort. L'image ne peut que paraître encore plus funèbre et insaisissable.

La relation entre la lumière et l'image est toutefois beaucoup plus profonde. Alors qu'on remarquait un décalage entre les voix et l'image, le contraire se produit avec la lumière. En effet, cette dernière semble parfaitement en phase avec le récit regardé. Plus qu'un simple élément du décor, elle suit le même rythme que ce qu'elle illumine, ce qui lui confère un aspect organique. Une impression d'unité se dégage donc entre la lumière et l'histoire d'Anne-Marie Stretter. Surtout, un épisode particulier dans le premier acte indique à quel

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁶ Remarquons aussi l'importance que revêt la destruction des yeux d'Anne-Marie Stretter. Dans *Le Vice-consul*, c'est à travers le regard, donc les yeux, que se vivent les relations interpersonnelles avec cette femme, mais c'est aussi au travers d'eux que sa tristesse infinie est perçue. La destruction de l'organe de la vue anéantit alors tout rapport avec l'autre, rendant le personnage complètement insaisissable, mais éteint du même coup sa douleur, l'élimine.

⁴⁷ Marguerite Duras, *India Song*, p. 17.

point ces deux éléments sont interreliés. Le vice-consul de France à Lahore est dans le parc adjacent au bâtiment de l'Ambassade, ensuite il part et disparaît. On entend au loin le chant de la mendiante. On peut alors lire : « Puis, DEUX COUPS DE FEU. Le premier coup de feu fait baisser la lumière. Le deuxième coup de feu l'éteint.⁴⁸ » Après, le silence s'installe, et la narration nous explique que c'est comme si le chant lui-même avait été abattu. Dans le noir, les voix 1 et 2 se parlent, jusqu'à ce que « [d]ans un mouvement inversé, rigoureusement symétrique, en une fois, la lumière remonte à l'intensité à laquelle le premier coup de feu l'avait faite se baisser.⁴⁹ » Il est donc possible d'avancer qu'on a également tiré sur la lumière : quand retentit le bruit des balles, elle s'évanouit, meurent pour quelques instants. Toutefois, elle revient, comme le chant de Savannakhet. De plus, puisqu'on souligne l'importance de la symétrie entre la descente et la montée de l'éclairage, nous retrouvons la marque du mouvement antagonique entre la vie et la mort, la lumière et la noirceur.

On l'observe : la lumière est complètement en phase avec le récit. Une telle situation se perçoit aussi au quatrième et au cinquième acte. En effet, alors que les trois premières parties du texte se déroulent à l'ambassade, les deux dernières ont pour décor l'hôtel *Prince of Wales*. Au début de l'acte IV, il est écrit : « On ne reconnaît pas le parc. Il a ÉCLATÉ dans une lumière verte, violente : le jardin du *Prince of Wales*.⁵⁰ » Si nous ne pouvons pas lire explicitement les mêmes composantes dialectiques que précédemment, nous retrouvons, malgré tout, un aspect problématique associé à la lumière. Les termes qui la décrivent traduisent ainsi un trouble, dans cet « éclatement » de l'image de l'histoire des amants du Gange. En outre, l'accroissement de la tension s'accorde avec le récit, qui progresse vers une conclusion funeste⁵¹. De même, ce changement de lieu, effectué de manière « violente », rappelle que l'image est en mouvement. Elle n'est pas figée ; elle évolue, se dirige indéniablement vers sa propre disparition. Aussi, au dernier acte, l'éclairage change encore : « La lumière est différente. Elle a l'air de venir de l'extérieur. Elle est bleue, lunaire.⁵² » La

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁵¹ C'est d'autant plus vrai pour le lecteur qui connaît les œuvres de Marguerite Duras qui ont précédé, car il sait que la femme de l'ambassadeur va bientôt mourir. En outre, ce doit être également le cas pour la voix 4, qui se souvient parfaitement de l'histoire.

⁵² Marguerite Duras, *India Song*, p. 139.

nuït se fait sentir, le dépouillement de la Lune, surtout lorsqu'on nous dit que l'hôtel a disparu du décor : «C'est un espace nu. [...] Le vide est autour de tout, sans fond, sans fin.⁵³» Alors, l'éclairage suit cette descente vers le néant. Enfin, il n'est pas non plus étonnant de constater que chaque acte se termine dans le noir, et ce même si les voix 1 à 4 continuent de parler. Les cinq parties de l'œuvre sont séparées par des chutes de lumière qui laissent transparaître la difficulté de l'histoire à revenir à la vie, son évanescence. En somme, la confrontation à la mort est véhiculée dans l'image d'*India Song* par les constantes modulations de la lumière. Nous avons vu que, jusqu'à maintenant, l'image globale utilise les voix et la lumière pour rendre l'histoire des amants du Gange toujours plus lointaine, issue du passé et lui conférer une qualité funèbre certaine.

India Song présente donc une quantité d'éléments, tant formels que diégétiques, qui rendent l'image insaisissable. Cependant, malgré toute cette mort, cet impossible, l'image n'est pas complètement inaccessible. S'il est vrai que nombre de ses caractéristiques font d'elle un regardé difficile d'accès, le seuil permet tout de même au regardant de s'en rapprocher. Nous traiterons donc, en fin de chapitre, de cette idée du «malgré tout», que propose Didi-Huberman et qu'on retrouve dans l'œuvre de Duras.

3.4 *India Song* : l'histoire d'Anne-Marie Stretter malgré tout

Pourquoi les personnages du *Vice-consul* vivaient-ils tant dans le regard? Nous l'avons écrit plus tôt, le seuil, pour un regardant placé devant un regardé dépositaire de la mort, est la seule manière d'entrer en contact, quand toute autre forme de rapprochement est exclue. De même, en dépit de tous les éléments de mort qu'elle abrite, l'œuvre conserve des caractéristiques placées du côté de la vie qui permettent l'élaboration du seuil visuel. Par exemple, dans *India Song*, le rapport entretenu par les voix masculines et féminines montre une absence de contact et une séparation problématique. Toutefois, du même coup, un passage du texte tend à tisser un nouveau lien. En effet, leurs conversations ne se mêlent jamais les unes aux autres. Cependant, au troisième acte la distance paraît s'abolir. Avec effroi, la voix 3 dit : «Des voix tout à coup près de nous...? Vous entendez...? [...] Très

⁵³ *Ibid.*, p. 139.

jeunes... de femmes?...⁵⁴» Son interlocuteur n'entend rien. Les deux groupes sont donc devant l'image, mais n'ont aucun contact entre eux et semblent même ignorer la présence l'un de l'autre. Alors qu'on pourrait aisément les croire placés côte à côte, on comprend qu'il n'en est rien. Une distance infinie sépare les hommes des femmes tandis qu'ils regardent au même moment et dans le même espace, la même image. Par contre, dans ce passage, une symétrie s'opère entre les paroles des voix masculines et féminines, qui leur permet quand même de se rencontrer à travers les mots. Ainsi, avant que la voix 3 n'entende dialoguer les femmes, elle dit : «Quelle lumière. Terrible.⁵⁵» Tout juste après, la voix 1 dit : «Quelle lumière. D'exil.⁵⁶» Cette similitude témoigne d'une expérience similaire de l'image vécue par des personnages isolés. Plus loin, la voix 2 dit à la voix 1 : «Comme vous êtes distraite. Profondément absente.⁵⁷» Ensuite les hommes parlent, et la voix 3, en faisant référence à Anne-Marie Stretter, remarque : «Elle est distraite. Profondément absente.⁵⁸» La similitude entre les conversations est frappante, surtout pour des gens privés de contact⁵⁹. Un lien ténu semble donc se tisser entre les voix. Ainsi, nous retrouvons cette idée du «malgré tout» suggérée par Didi-Huberman. Alors, même si le seuil maintient une distance infranchissable, il décrit, de manière générale, une forme de relation entre regardant et regardé. Compte tenu des informations dont nous disposons, nous ne pouvons pas préciser davantage la dynamique visuelle en place. Cet exemple est surtout inscrit dans la trame narrative de l'œuvre. Par contre, d'autres éléments, d'ordre plus formel, laissent poindre eux aussi le possible dans l'impossible.

En effet, l'image d'*India Song* sait aussi attiser le désir du regardant, et ce de manière concrète. Par exemple, au quatrième acte, on indique : «Il faudrait qu'une odeur d'encens se répande dans la salle de spectacle.⁶⁰» Évidemment, pour le lecteur, ce procédé demeure limité ; seul le contexte d'une représentation théâtrale permettrait de l'exploiter complètement. Toutefois, ce détail révèle une tentative d'abolir la distance entre le regardé et

⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹ Certes, la voix 3 aurait pu entendre les paroles de la voix 2, mais ce n'est pas clair avec quelle précision elle perçoit son propos.

⁶⁰ Marguerite Duras, *India Song*, p. 127.

le regardant. Un lien invisible, une odeur flottant dans l'air parviendrait à établir un contact fragile, mais puissant. L'inhalation de l'encens réussirait presque à transgresser l'impossible et, pour un court instant, incorporer virtuellement le regardant à l'image qui se dérobe sans cesse. Par contre, le procédé constitue un exemple flagrant de l'ambivalence qui régit le seuil. Ainsi, le lien olfactif peut également donner l'impression que l'image reste fuyante, parce que tout ce à quoi le regardant aura droit sera cette odeur (qui, par ailleurs, évoque le rituel funéraire). Comme si l'image tendait une main invisible au regardant, le parfum d'encens devient une marque de la présence dans l'absence, une invitation impossible au toucher. C'est ainsi qu'il rappelle la mort. Par ailleurs, un tel phénomène rejoint les passages de Didi-Huberman sur l'image-contact. Même si, dans ce type d'image, le regardé n'arrive jamais à toucher le regardant, un mouvement dialectique entre l'œil qui veut toucher et la main qui veut voir s'installe. Dans le cas présent, par contre, on ajoute un troisième sens à l'équation. Peu importe, le contact semble se produire, mais demeure toujours différé. En définitive, l'odeur d'encens peut venir saisir le regardant et produire un puissant effet sur lui, représentant ce «malgré tout» associé à l'image, dont parlait l'historien de l'art.

Dans cette dynamique, le rôle du cinéma devient important. Dans un entretien avec Marguerite Duras, Nicole Lise Berheim lui demande ce qui s'est passé pour elle dans le passage du texte au film. Duras répond, entre autres : « C'est toujours un peu la même chose, maintenant : ce n'est plus assez le livre. C'est comme si cela ne cessait pas. Cela cesse seulement avec vraiment le film, avec l'image.⁶¹ » On comprend donc que le texte restera toujours plus abstrait que le film, car ce dernier s'incarne directement dans une certaine représentation. Avec la version écrite, les mots génèrent des images qui sont propres à chaque lecteur. Cependant, elle est moins immédiate que la forme cinématographique. Dans de telles circonstances, on saisit bien ce que Youssef Ishaghpour propose sur *India Song* : « [...] [D]e l'image irradie la lumière de l'aimée [Anne-Marie Stretter] : cette lumière qui fascine aussi les spectateurs des salles obscures dans leur relation d'amour aux images.⁶² » Cette caractéristique, le livre ne pourra jamais la déployer. Par contre, le film (mais aussi le spectacle théâtral, d'une certaine façon) permet de rendre encore plus concrets les

⁶¹ Nicole Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, Éditions Albatros, 1974, p. 100.

⁶² Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1982, p. 242.

personnages et l'histoire, rapprochant ainsi davantage le regardant du regardé. Comme pour l'encens, le contact paraît plus réel, mais la lumière, comme l'odeur, ne pourront jamais remplacer la chair. L'image cinématographique, par sa nature, incarne donc le compromis : l'histoire semble plus accessible, mais le seuil ne disparaît pas pour autant.

La multiplication des versions de l'histoire des amants du Gange contribue elle aussi à influencer la position du seuil et accentue l'idée que le regardant peut presque entrer en contact avec le regardé. Notre étude porte sur *Le Vice-consul* et *India Song*, mais ces deux textes font partie du cycle indien de Marguerite Duras. *La femme du Gange*, *L'amour*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, et même *Le ravissement de Lol V. Stein*, sont des livres ou des films qui sont liés à l'histoire que nous analysons et qui lui font emprunter de nouvelles directions. Dans un ouvrage de Monique Pinthon, Guillaume Kichenin et Jean Cléder portant sur Marguerite Duras et l'œuvre que nous étudions, les auteurs écrivent :

La triple indication générique est intéressante en ce qu'elle définit l'objet, à la limite [...] par ce qui lui est extérieur – de même que le récit qu'il véhicule est une version composée de plusieurs histoires dispersées dans l'œuvre de Marguerite Duras [...] : c'est une conception centrifuge de la légende, du récit et de l'écriture qui se profile derrière cette simple indication – jamais finie, l'histoire peut toujours se prolonger ailleurs, jusqu'à brouiller pour les redessiner les traces de son origine.⁶³

Le livre d'*India Song* est présenté à la fois comme un texte, une pièce de théâtre et un film. On assiste donc à une multiplication de l'image. Ce récit imbibé de mort ressuscite, revit constamment sous d'autres formes. Dans un ultime mouvement dialectique, l'histoire impossible, qu'on pourrait croire vouée à disparaître, a la capacité de réapparaître, de se transformer, d'explorer «de nouvelles régions narratives⁶⁴». L'histoire reste toujours vivante, organique, malgré tout. Cependant, comme le font remarquer les auteurs de l'extrait cité plus haut, les nombreuses mutations de cette histoire peuvent du même coup la rendre encore plus fuyante, vraiment insaisissable.

⁶³ Monique Pinthon, Guillaume Kichenin et Jean Cléder, *Marguerite Duras. Le ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Neuilly, Atlande, 2005, p. 161.

⁶⁴ Marguerite Duras, *India Song*, p. 9.

Dans cette même veine, il faut aussi nous arrêter sur le recours aux citations dans *India Song*. Ainsi, à quelques reprises, les voix semblent citer des passages provenant d'autres textes de Duras, notamment *Le ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*, comme par exemple, au premier acte : «Voix 1 (*comme lu*) / "Derrière les plantes vertes du bar, elle les regarde. (*Temps*) Ce n'est qu'à l'aurore... (*Arrêt.*) quand les amants se dirigèrent vers les portes du bal que Lola Valérie Stein poussa un cri."⁶⁵» Alors, ces citations soulignent que le discours même des voix renvoie au passé, puisqu'il réutilise en partie des matériaux qui ont servi ailleurs⁶⁶. En même temps, ce procédé nous montre lui aussi que l'histoire ne cesse de revivre sous différentes formes, ce qui ne peut que complexifier le rapport à l'image.

Encore une fois, l'antagonisme entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort, apparaît dans la démarche même de l'auteur qui retravaille constamment la matière du texte. Entre le texte ou le film d'*India Song*, c'est exactement le même phénomène qui se produit. Ainsi, malgré toutes les forces antagoniques qui pèsent sur ces œuvres, l'histoire des amants du Gange conserve sa capacité à mettre le regardant en face d'un récit qui le confronte à la mort, mais suscite en même temps une forme de désir, faisant du seuil la seule position viable pour entrer en contact avec le regardé. Didi-Huberman, dans *Images malgré tout*, faisait référence aux photographies d'Auschwitz qui, même si elles ne permettent pas de rendre compte complètement de la situation, apportent, tout de même, certains éléments essentiels pour comprendre une réalité impensable, impossible. Nous sommes loin des camps de concentration avec *India Song*, mais nous sommes toujours devant un regardé imprégné de mort qui reste inatteignable pour le regardant. Si ce dernier accepte l'image comme elle est, sans fuir la scission du voir qu'elle peut provoquer chez lui, alors le seuil pourra lui apporter quelque chose. Même si le «rapport de chair à chair⁶⁷» est exclu, une forme de relation peut se développer, à distance.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶ Il importe peu de savoir si ce sont de véritables citations, prélevées directement d'œuvres antérieures. Il s'agit du procédé lui-même qui importe, le mouvement de retour vers des textes précédents.

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 192.

3.5 L'image et le seuil dans *India Song*

En définitive, nous avons cherché à montrer comment, dans *India Song*, le seuil se développe de manière verticale : les voix 1 à 4 sont sur le seuil par rapport au récit, et le regardant (le lecteur ou le spectateur) par rapport à l'image globale qu'est l'œuvre. De nombreux éléments contribuent à rendre le regardé empreint de mort. Ainsi, la seule présence des voix narratrices amène une séparation au sein même de l'image totale. Déjà, le rapport qu'elles entretiennent avec le récit est structuré comme un seuil. Surtout, pour le regardant d'*India Song*, ces quatre personnages sonores soulignent que l'histoire des amants du Gange se dérobe toujours. Elle est plus ou moins saisissable en elle-même ; elle nécessite l'apport mémoriel des voix pour se reconstituer et retrouver une grande partie des éléments issus du *Vice-consul*. Par ailleurs, le recours aux voix *off* apporte à tous les personnages consulaires européens un caractère funèbre. En outre, nous l'avons vu, la lumière se met complètement en phase avec l'image et accentue son aspect fuyant, mortel et mortuaire. Cependant, en suivant la logique dialectique, on retrouve également chez *India Song* des caractéristiques organiques placées du côté de la vie, capables d'éveiller le désir chez le regardant. En effet, même si elle est morte, la femme de l'ambassadeur revit dans l'image. De même, cette histoire indienne se réincarne sous plusieurs formes (texte, spectacle, film) et dans d'autres œuvres du cycle écrit par Duras. Voilà pourquoi le seuil se crée entre le regardant et l'image globale : il vaut mieux avoir un accès limité au regardé que rien du tout. La même raison explique aussi pourquoi la structure du seuil se retrouve abondamment dans *India Song* et dans *Le Vice-consul*. Nous l'avons vu, ces deux textes sont construits sur un constant antagonisme entre la vie et la mort. Alors, même si la mort est très présente, elle demeure inscrite dans un important mouvement dialectique. À la lumière de notre analyse, une question s'impose maintenant : pourquoi l'histoire a connu une telle transformation dans son passage du premier livre au second ?

CONCLUSION

Dans notre mémoire sur *Le Vice-consul* et *India Song*, de Marguerite Duras, nous avons cherché à étudier la notion du seuil, qui semble présente, tant au cœur du texte, entre les personnages, qu'entre le lecteur et l'œuvre même. Nous l'avons dit, dans notre corpus durassien, la frontière séparant la vie et la mort se vit dans le regard. C'est pourquoi nous avons choisi principalement les travaux de Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, pour mener notre analyse. Le théoricien explique différents aspects reliés au regard et à l'image, dans de nombreux essais. Toutefois, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, s'est avéré d'une utilité indéniable pour nous, parce que l'auteur y présente sa conception de la dynamique du regard. Ainsi, lorsqu'un regardé renvoie à la mort, il se dérobe toujours au regardant, qui est maintenu à distance de lui. L'image, soit l'objet regardé, crée donc un seuil entre elle et le regardant, seuil qui rend impossible tout contact. L'activation du seuil n'a lieu, cependant, que chez l'individu sensible aux éléments douloureux présents dans l'image. Ceux-ci viennent remuer l'univers psychique du regardant, provoquant en lui l'expérience d'une scission dans l'acte de voir. Il est alors confronté à la perte et au caractère inaccessible de ce qu'il regarde. Par contre, un mouvement dialectique entre la présence et l'absence est aussi associé à la frontière visuelle. En effet, même s'il revêt un aspect funèbre, le regardé est là devant nous. Si Didi-Huberman nous montre qu'une telle structure relationnelle interdit tout rapport direct, elle représente toutefois le possible dans l'impossible. La «magie du seuil» est de conjuguer à la fois proximité et distance, vie et mort, et de réduire, sans l'abolir, l'écart infranchissable qui sépare le regardé du regardant. Cette manière de penser la limite visuelle nous a d'ailleurs amenés à retenir le propos général tenu dans *Images malgré tout*. En effet, même si des images reflètent un manque, nous pouvons toujours en retirer quelque chose grâce à la position du seuil. De même, certains phénomènes visuels particuliers, comme l'apparition, l'image-contact et le rapport à l'empreinte, tous susceptibles de générer le seuil, nous ont été d'une grande utilité pour la suite de notre travail. La mécanique du voir que présente Didi-Huberman s'est donc révélée particulièrement fertile pour notre lecture des œuvres de Duras.

Avec l'ancrage théorique du premier chapitre, nous avons ensuite analysé les relations interpersonnelles entre les protagonistes du *Vice-consul*. Nous avons constaté que ces derniers vivent complètement dans le regard, prisonniers d'une distance permanente qui les sépare les uns des autres. Nous avons montré qu'un seuil se crée entre les individus, parce que certains personnages induisent une confrontation à la mort. En effet, Jean-Marc de H., Anne-Marie Stretter et la mendiante sont, pour diverses raisons, dépositaires de la perte, de la douleur, d'éléments déstabilisants qui peuvent introduire la scission du voir. Ainsi, les crimes du vice-consul, ses cris, et sa façon d'être dérogent aux règles sociales ; la tristesse infinie de la femme de l'ambassadeur la tient captive de son être et lui interdit de s'abandonner complètement à l'amour ; la mendiante a perdu presque toute son humanité, elle est animale. Alors, dans le roman, tous ceux qui regardent ces trois personnes sont placés sur le seuil : la société, qui rejette Jean-Marc de H. tout en étant fascinée par lui, le vice-consul et Charles Rossett, qui cultivent un amour impossible pour Anne-Marie Stretter, et Charles Rossett, apeuré, qui se sauve devant la mendiante. Nous avons également abordé la relation particulière entre Peter Morgan et la mendiante : afin de l'étudier et d'écrire sur elle, il se place lui-même sur le seuil. Il sait que le maintien d'une frontière est essentiel pour produire son travail sans sombrer lui-même dans la folie de la pauvresse. Nous avons également soulevé que le décor indien, sa géographie et sa lumière deviennent des marques du seuil. Enfin, l'analyse du *Vice-consul* nous a permis de comprendre pourquoi l'œuvre présente une multiplication des regards. En effet, cette caractéristique indique que la frontière occupe une place centrale dans la mécanique relationnelle que vivent les personnages. Même si certains protagonistes renvoient à la mort, une forme de contact, par le regard, devient possible grâce à cette posture visuelle. En somme, le premier texte de Duras est construit sur des relations impossibles qui sont fortement influencées par le mouvement dialectique inhérent à la dynamique du regard qui s'est installée entre les individus. Le deuxième chapitre a donc affiné notre compréhension de la première incarnation du récit. Nous nous sommes ensuite tournés, au troisième chapitre, vers *India Song*. Le travail de réécriture autour de l'histoire des amants du Gange (et surtout les innovations formelles) dans son rapport au seuil y a été abordé.

Nous l'avons relevé : *Le Vice-consul* est axé sur le regard, tandis que *India Song* est centré sur l'image. En effet, le récit d'Anne-Marie Stretter, dans *India Song*, appartient maintenant au passé. Dans l'œuvre, les quatre voix sont devant l'image ; elles la voient et en parlent dans leur conversation. Puisque l'objet regardé est dorénavant la trace d'un épisode révolu, il est empreint de mort, et donc capable de provoquer la scission du voir. C'est précisément, comme nous l'avons vu, ce qui arrive : les personnages sonores, fascinés par l'histoire, sont tous, de diverses façons, sur le seuil par rapport à elle. Comme nous l'avons montré, un mouvement vertical se produit dans l'élaboration de la structure de la frontière. La même dynamique interrelationnelle entre les consulaires européens que dans *Le Vice-consul* est présente, mais une nouvelle limite s'instaure, une nouvelle distance se crée entre les voix et l'image de l'histoire indienne. Le déplacement vertical se poursuit lorsqu'on considère l'œuvre dans son ensemble. Alors, le récit d'Anne-Marie Stretter et les dialogues des personnages vocaux forment l'ultime objet que regarde le lecteur (ou le spectateur, pour la pièce de théâtre ou le film). Nous avons souligné que plusieurs éléments porteurs de mort sont présents dans l'œuvre. Ainsi, une partie des événements de l'histoire provient de la mémoire des voix. Le texte est donc divisé en deux parties, ce qui le rend moins homogène, plus fuyant. Nous avons également constaté que la dissociation entre toutes les voix du texte et l'image cause encore une fois une cassure dans l'œuvre globale. Surtout, le déphasage entre les protagonistes européens et leurs propres paroles induit une impression funèbre : ces individus ne sont pas vivants. Enfin, la lumière apparaît aussi comme importante, s'accordant au rythme dramatique des situations qui se développent au fil des pages. Ainsi, ces caractéristiques font de l'œuvre globale un épisode du passé, qui revient difficilement à la surface et qui rappelle constamment la mort et la douleur. Pourtant, comme nous l'avons souligné, dans cette logique du «malgré tout» associée au seuil et proposée par Didi-Huberman, *India Song* présente aussi des caractéristiques qui attisent le désir du regardant, et qui permettent, somme toute, l'établissement de la frontière visuelle et du mouvement dialectique.

En définitive, avec *Le Vice-consul*, nous avons l'histoire de personnages incapables d'établir directement des relations entre eux parce que la douleur les habite. Se forme alors la structure du seuil par le regard, qui les place dans un entre-deux qui permet un certain

rapprochement, mais qui n'abolit jamais la distance. En passant du côté de *India Song*, nous avons, à peu de détails près, le même récit. Cependant, des modifications formelles le rendent moins immédiat. L'histoire inscrit les voix sur le seuil, et l'amalgame de ces deux éléments qui forment l'image totale, place à son tour le lecteur dans la même posture. Alors, quelle incidence sur le seuil le passage d'une œuvre à l'autre a-t-elle? Pourquoi Duras opère-t-elle ces changements sur l'histoire d'Anne-Marie Stretter?

De prime abord, la progression d'une œuvre à l'autre exacerbe le caractère «impossible» rattaché au récit des amants du Gange. *Le Vice-consul* est formé de toutes ces relations difficiles entre les personnages, placées dans un décor indien trouble, pauvre et douloureux. Il est présenté comme un roman. Même si nous suivons deux histoires différentes (celle des Européens et celle de la mendiante), la trame narrative revêt un caractère homogène. En effet, tous les personnages font partie du temps présent du récit. Outre le retour en arrière pour parler de la pauvresse, la temporalité est uniforme. De plus, comme le texte s'ouvre sur la mendiante et que son histoire occupe le début du livre, nous remarquons, en général¹, une progression chronologique. Cependant, avec *India Song*, le récit se morcelle : deux sources le génèrent, et la temporalité devient problématique, car le passé et le présent s'entremêlent. Du coup, l'aspect inaccessible que l'on remarquait surtout sur le plan interpersonnel, englobe maintenant toute l'histoire. Ce ne sont plus seulement les protagonistes eux-mêmes qui vivent l'expérience du seuil du regard, mais bien tous ceux qui voient leur histoire : d'abord les quatre voix, puis le lecteur. *India Song* représente donc l'éclatement formel (et temporel) du *Vice-consul*, ce qui crée d'autres seuils et amène l'expansion de la frontière. Alors, l'œuvre en entier s'inscrit dans le mouvement dialectique entre la vie et la mort.

Laure Adler écrit : « *India Song* est une odyssée des sens, une cérémonie initiatique, une suspension du temps, la mise en scène d'un monde temporaire.² » La biographe semble ici référer au film, mais son propos s'applique aussi au livre. Les modifications menées sur le récit original pour former *India Song* impliquent l'ouïe (par le biais des voix), l'odorat (par le parfum d'encens), et la vue (par les jeux de lumière). Toutes ces innovations formelles

¹ Même si, à quelques reprises, la situation est un peu plus compliquée, de manière globale, le passé de la mendiante est placé au début de l'œuvre, et le retour au temps des événements de Calcutta est limité.

² Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 665.

donnent au récit un côté beaucoup plus organique, même si, finalement, il rappelle la mort. Ce courant constant entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, la proximité et le lointain rend le seuil plus important. La tension entre le possible et l'impossible s'accroît avec le déplacement d'une œuvre à l'autre. Le regardant, lecteur ou spectateur, est donc davantage conscient de la frontière, qui prévalait déjà dans *Le Vice-consul*. Dans sa nouvelle forme, l'histoire le sollicite davantage, lui fait vivre directement la distance infranchissable qui interdit tout rapprochement avec elle. Dans ces conditions, nous comprenons que le passage d'une œuvre du regard vers une œuvre de l'image, rend le seuil beaucoup plus présent et intense. Nous comprenons maintenant comment les changements qui se produisent entre les deux textes influencent la frontière visuelle entre la vie et la mort. Nos explications se basent directement sur le corpus à l'étude. Par contre, nous pouvons aussi nous tourner vers Marguerite Duras elle-même pour tenter de saisir pourquoi de telles modifications ont été apportées.

L'ouvrage de Laure Adler s'avère encore une fois d'une grande utilité pour comprendre le geste de réécriture de Duras. Ainsi, le personnage d'Anne-Marie Stretter, après *Le rapt de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*, continue de hanter l'auteur. La femme insiste pour que Duras la mette en scène³. Son souhait se réalise, notamment avec *India Song*. Comme nous savons, cette œuvre est d'abord un texte, puis un film. À propos de la genèse de l'histoire et des motivations de Duras à la filmer, Adler avance :

Sans Anne-Marie Stretter, [...] Marguerite n'aurait sans doute pas écrit *India Song*. Mais pourquoi la filmer? Sans doute pour s'en débarrasser, pour la faire mourir. Car le film tout entier baigne dans la mort ; suicide d'Anne-Marie Stretter, qui ne meurt pas d'un chagrin d'amour mais souhaite mourir en toute lucidité ; mort d'un monde qui se décompose de l'intérieur.⁴

Encore une fois, bien que l'extrait précédent traite du film, il demeure tout aussi valable pour la version écrite. En effet, pourquoi rédiger à nouveau l'histoire? De même, comme le demande Adler, pourquoi en faire un film? Nous constatons que Duras veut donner au personnage d'Anne-Marie Stretter un rôle de premier plan. Avec *Le Vice-consul*, la

³ *Ibid.*, p. 660.

⁴ *Ibid.*, p. 668.

mendiant et Jean-Marc de H. prennent beaucoup de place. Par exemple, l'œuvre s'ouvre sur la pauvresse et se clôt sur le vice-consul. Même si l'épouse de l'ambassadeur reste importante dans le roman, elle n'est pas le seul et unique centre de la diégèse. Avec *India Song*, Duras met l'accent sur cette femme : elle est là dès le premier acte, et on la voit allongée dans une allée à la dernière page. Si l'on suit l'interprétation d'Adler, Duras écrit le tombeau d'Anne-Marie Stretter, lui rédige une œuvre pour la conduire vers sa mort, pour libérer la douleur qui la ronge. La «mort d'un monde qui se décompose de l'intérieur», celui de la femme de l'ambassadeur, peut alors advenir. Cette mise en avant d'Anne-Marie Stretter, de sa douleur, de son suicide, permet d'expliquer les changements apportés au récit dans *India Song*, et, par conséquent, l'évolution de la structure visuelle du seuil. En effet, nous avons montré que le travail formel (les personnages sonores, la dissociation vocale, la lumière) rappelle toujours le passé et la mort. L'histoire est donc reprise de manière à placer complètement le personnage féminin dans un environnement funèbre. C'est pourquoi le seuil connaît un grand développement dans le passage du *Vice-consul* à *India Song*. La distance entre l'histoire et le regardant se creuse davantage avec le second texte. Anne-Marie Stretter s'éloigne toujours plus, mais ne disparaît pas complètement. En effet, comme nous en avons parlé au troisième chapitre, la résurgence de l'histoire, dans un second livre puis dans un film, ravive toujours le récit. Encore une fois, la mort ne semble pas vraiment définitive ; un mouvement dialectique entre la vie et la mort anime jusqu'à la production littéraire, c'est-à-dire que Duras réécrit plusieurs fois une histoire impossible.

La problématique du seuil du regard dans *Le Vice-consul* et *India Song* nous a fait remarquer les difficultés relationnelles qui s'établissent entre les personnages, mais aussi entre le lecteur et l'œuvre. Pourtant, la cause de la transformation du récit réside dans la réécriture. Marguerite Duras est connue pour s'être adonnée à cette pratique. Outre les œuvres de notre corpus, pensons, par exemple à *L'amant* et à *L'amant de la Chine du Nord*. Nous avons vu que, dans les deux récits indiens, le nouveau travail sur le texte est associé à un influx créatif qui, ultimement, change l'histoire. Nous avons montré comment le rapport au regard et à l'image, et la frontière entre la vie et la mort sont affectés par ce phénomène. Nous pouvons donc nous demander si ce procédé a une influence dans d'autres textes. Comme nous en parlions au début du mémoire, le seuil est un élément essentiel de l'œuvre

durassienne. De manière générale, la réécriture permet-elle toujours d'affirmer davantage ce mouvement dialectique récurrent entre la vie et la mort? Le geste lui-même de toujours retravailler une histoire funèbre a déjà, tel que nous l'avons montré, des répercussions sur le seuil. Toutefois, on peut se demander, de manière plus précise, plus concrète, comment la réécriture influe sur d'autres incarnations du seuil dans l'œuvre de Duras?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Duras, Marguerite. 1973. *India Song*. Paris : Gallimard, 148 p.

———. 1966. *Le Vice-consul*. Paris : Gallimard, 212 p.

Autres œuvres de Marguerite Duras

Duras, Marguerite. 1981. *Agatha*. Paris : Les Éditions de Minuit, 72 p.

———. 1985. *La douleur*. Paris : Gallimard, 218 p.

———. 2005. *Un barrage contre le Pacifique*. Coll. Folio plus classiques. Paris : Gallimard, 369 p.

Essais sur le regard et l'image

Besnier, Augustin. 2005. *L'épreuve du regard*. Paris : L'Harmattan, 128 p.

Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 209 p.

———. 1990. *Devant l'image*. Paris : Les Éditions de Minuit, 332 p.

———. 2005. *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris : Les Éditions de Minuit, 84 p.

———. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 235 p.

———. 1997. *L'empreinte*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 336 p.

———. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit, 246 p.

Zimmermann, Laurent, Georges Didi-Huberman *et al.* 2006. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Paris : Éditions Cécile Defaut, 207 p.

Site Internet sur Georges Didi-Huberman

Fiche biographique et bibliographique de Georges Didi-Huberman provenant du site Internet des Éditions de Minuit, consultée le 12 mai 2009 :

http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1524

Essai biographique sur Marguerite Duras

Adler, Laure. 1998. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 950 p.

Entretien avec Marguerite Duras

Bernheim, Nicole Lise. 1974. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris : Éditions Albatros, 147 p.

Lamy, Suzanne et André Roy (textes réunis et présentés par). 1984. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Les éditions Spirale et les éditions Solin, 179 p.

Études sur *Le Vice-consul*, *India Song* et l'œuvre de Marguerite Duras

Bajomée, Danielle. 1999. *Duras ou la douleur*. 2^e éd. Louvain-la-Neuve (Belgique) : Duculot, 165 p.

Blot-Labarrère, Christiane. 2005. «“L’homme vierge de Lahore” Une approche du héros éponyme dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras ». In *Marguerite Duras I les récits des différences sexuelles*, textes réunis et présentés par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, p. 79-91. Paris-Caen : Lettres modernes minard.

Blum-Reid, Sylvie. 1998. «The Voice-Over in *India Song* by Marguerite Duras». In *Marguerite Duras Lives On*, sous la dir. de Janine Ricouart, p. 39-47. Lanham (Md) : University Press of America.

Bogaert, Sophie (textes réunis et présentés par). 2006. *Dossier de presse Le Ravissement de Lol. V Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, Paris : Éditions de l'IMEC et 10/18, 288 p.

Bonitzer, Pascal. 1976. *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*. Coll. «10/18». Paris : Union Générale d'Éditions, 184 p.

- Borgomano, Madeleine. 1985. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 201 p.
- . 1981. «L'histoire de la mendiante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras». *Poétique*, vol. 12, no 48, p. 479-493.
- Chalonge, Florence de. 2005. *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 260 p.
- Ishaghpour, Youssef. 1982. *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier, 309 p.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 265 p.
- Liscia, Claude. 1986. «La place du pauvre. Du côté de Marguerite Duras». *Esprit*, Juillet, p. 87-96.
- Loignon, Sylvie. 2001. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris : L'Harmattan, 352 p.
- . 2003. *Marguerite Duras*, Paris : L'Harmattan, 156 p.
- Pinthon, Monique, Guillaume Kichenin et Jean Cléder. 2005. *Marguerite Duras. Le ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Neuilly : Atlande, 255 p.

Dictionnaire

- Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir. publ.). 2009. *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2837 p.